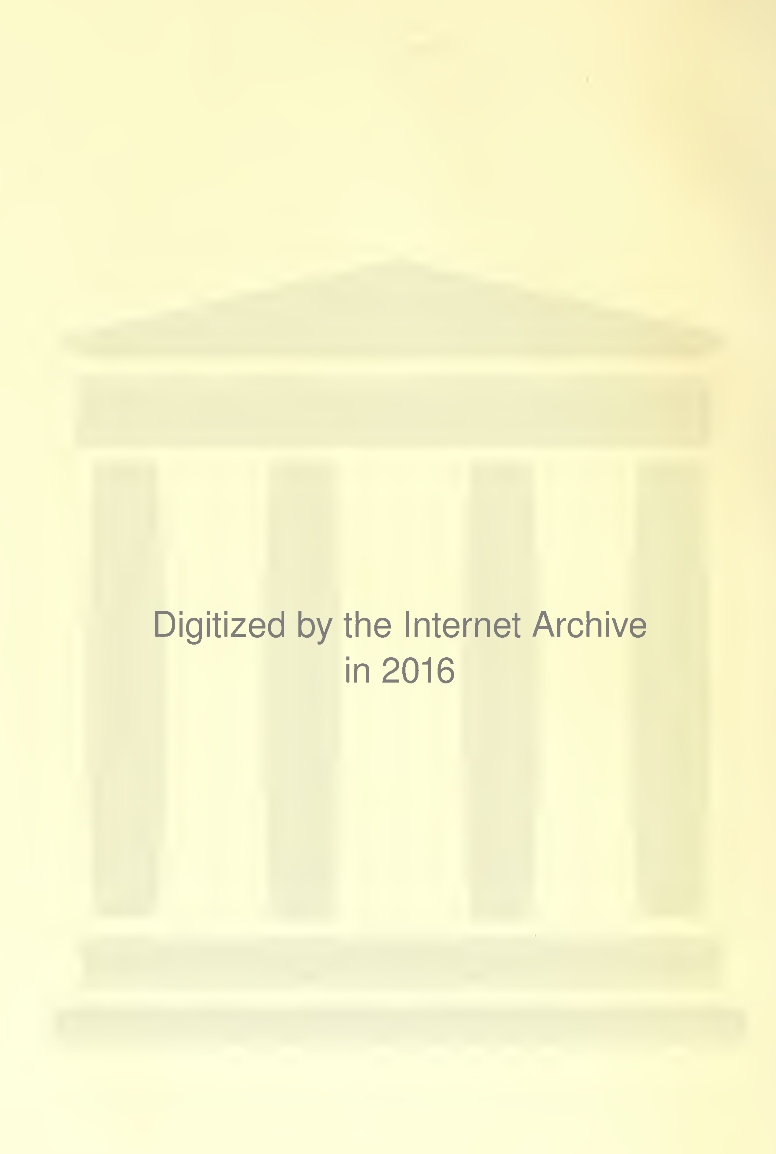
Dr. Jules Coulin

Die sozialistische Weltanschauung in der französischen Malerei









Die sozialistische Weltanschauung in der französischen Malerei.

Von Dr. Jules Coulin.

Leipzig 1909.
Verlag von Klinkhardt & Biermann.



Artur Weese
Professor der Kunstgeschichte in Bern

in dankbarer Gesinnung

zugeeignet.

Inhalt.

Einleitung.

Alle gesellschaftliche Entwicklung erstrebt das größtmögliche soziale Gleichgewicht: die Auspondierung der wirtschaftlichen und kulturellen Wechselwirkungen, die das Leben der Gesellschaft ausmachen. Getragen von dieser Evolution kommt die Menschheit ihren höhern Zielen, ihren sittlichen und mystischen Idealen langsam und stetig näher. — Wer solcher Weltanschauung huldigt, der wird für die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Gesellschaftskörper die ideologischen Faktoren herbeiziehen, deren Erforschung sich dem Studium ökonomischer Verhältnisse einzureihen hat. So nur sind Nationalökonomie und Geisteswissenschaften gleichberechtigte Teile einer umfassenden Sozialphilosophie, deren Forschungsgebiet die ganze Kultur in ihrem Verhältnis zur kultivierten Gesamtmenschheit ist. Die wirtschaftlichen und kulturellen Faktoren werden als Sondergebiete in ihrer sozialen Bedingtheit und ihrer sozialen Schöpferkraft erforscht. Alle wissenschaftlichen Disziplinen sollen hier die Beiträge liefern, die ein Sondergebiet in sozialphilosophischem Lichte darstellen. Die Gesamtsumme differenzierter Einzelerkenntnis wird mithelfen, den Weg zu jener Synthese sozialer Gegensätze zu weisen, die alles Ringen und Kämpfen im Zyklus der Menschheitsgeschichte sucht.

Die Kunstwissenschaft ist nicht die letzte, die ihre Beiträge zur Sozialphilosophie spendet. Neben den ökonomischen Studien über Bilderpreise, Ausstellungsstatistik, Kunstgewerbe im Zusammenhang mit der

Volkswirtschaft, geht durch die ganze Kunstwissenschaft ein Zug, die Kunst als höhere Form menschlichen Zusammenwirkens zu fassen und zu erklären. Der Begriff „Soziale Kunst“ ist heute ein Allgemeingut und als solches all' den Zufälligkeitsdeutungen ausgesetzt, die uns über den Begriffsumfang stets im Unklaren lassen. Unsere Untersuchung macht es sich zur Aufgabe, in ihrem theoretischen Teil den Begriff „soziale Kunst“ historisch-dogmatisch zu erläutern. Wir gehen dabei von Frankreich aus, dessen Malerei ein unverkennbarer Spiegel der sozialistischen Strömung im 19. Jahrhundert ist. Frankreich ist es auch, das uns ein vollendetes System soziologischer Ästhetik schenkte, in Guyaus „L'Art au point de vue soziologique“. Das veranlaßt uns, den Wurzeln der französischen Sozialästhetik nachzuforschen. Wir kommen dabei zu dem Resultat, daß nur die synthetische Auffassung der Grundprobleme von Gehalt und Form zur sozialphilosophischen Wertung der Kunst führen kann. Als Ausschnitt aus dem weiten Gebiet sozialer Kunst geben wir im zweiten Teil der Arbeit eine historische Entwicklung des sozialistischen Tendenzbildes in Frankreich, zu dessen Stil- und Gehaltsanalyse uns ein Überblick über die kunstschaffenden Kräfte des französischen Sozialismus wichtig erscheint.

Soziale Kunst im allgemeinen besteht wohl fast so lange wie überhaupt Kunst, d. h., nach formal-idealistischer Auffassung, wie überhaupt Objektivierung von Gefühlszuständen nachzuweisen ist. Was, im Gegensatz zur primitiven Individualkunst und zur l'art pour l'art-Anschauung, als sinnlicher Ausdruck einer seelischen Erregung von Mitmenschen beeinflußt ist, auf Mitmenschen wirken will, ist soziale Kunst. In dieser allgemeinen Fassung ist das Kriterium nicht der Gegenstand, sondern Gehalt und Form des Werkes[1]).

---

[1]) Für unsere Betrachtung ist es unerläßlich, die scharfen Begriffsgrenzen von Kunststoff, Kunstgehalt

Der prähistorische Körperschmuck, sofern er unmittelbaren Gefühlswert besitzt, ist ebensogut soziale Kunst wie ein Meisterwerk klassischer Malerei. Die empirischen Belege zu dieser Anschauung liefert, wenn auch immer noch langsam, die Ethnologie und die prähistorische Archäologie auf Grund psycho-genetischer Forschungsmethode. Soziale Kunstbetrachtung auf der materialistischen Grundlage der Milieutheorie finden wir bei Hyppolite Taine in seiner „Philosophie de l'art". Soweit diese überhaupt ausgebildet ist, in der Kunsttheorie des Sozialismus. Auf Grund der empirisch-soziologischen Methode hat Comte eine Theorie soziologischer Ästhetik geschaffen, während die synthetische (formal-idealistische) Betrachtungsweise Guyau zur Systematisierung seiner soziologischen Kunstlehre führte. Elemente sozialer Kunstwertung enthalten die idealistische Ästhetik wie die formalistische- auf dem Punkte wo beide sich einer Synthese nähern. Unsere Untersuchung wird die Aufnahme soziologischer Ästhetik in die Schule Kants wie in die Systeme der deut-

---

und Kunstform zu geben. Der Stoff ist lediglich Gegenstand, äußere Veranlassung zur künstlerischen Darstellung, Gefäß, das den Gehalt aufnimmt· „Die Darstellung selbst macht dieses Objekt erst zum Inhalt („Gehalt" sagen wir nach Goethescher Terminologie) des Kunstwerkes und zwar dadurch, daß sie in der formellen Behandlung desselben zugleich eine Kritik seines Wertes liefert. Das was also die Kunst durch ihre Formen ausdrückt ist ihr Inhalt . ." sagt Lotze (Geschichte der Ästhetik in Deutschland, Cotta, Stuttgart 1868, pag. 111. Auch Lipps (Ästhetik 2, pag. 92) identifiziert Gehalt und Form, während Ebbinghaus („Psychologie" in Teubners Sammlung „Kultur der Gegenwart" 1. 6. 1907, pag. 92) die Ansicht ausdrückt, dass in einem Kunstwerk zu unterscheiden sei: Stoff, persönlicher Gehalt und Form, wobei alles, was mit Auffassung und Darstellung zusammenhängt, als das Persönliche bezeichnet wird. Auf dieser Grundlage steht unsere Arbeit.

schen Idealisten nachweisen, vor allem aber den engen Zusammenhang der bedeutenden Werke Guyaus mit der synthetischen deutschen Ästhetik.

Wir müssen uns hüten, den Begriff „sozial" in diesem allgemeinen Sinne zu eng zu fassen. Alle Kunstwirkung, die mit dem optischen Reiz vom Bild zum Betrachter Gefühle überträgt, die über den Moment des Betrachtens hinaus auf seine Kultur von Einfluß werden, ist sozial: sie wird im Gemeinschaftsleben in dieser oder jener Form fruchtbar. — „Alle menschlichen Zwecke", sagt Theodor Lipps, „fassen sich zusammen in dem sittlichen Zweck. Alles menschliche Tun hat seinen Wert und sein Existenzrecht in dem Maße, als es sich einfügt in die Aufgaben der sittlichen Kultur. Es gibt so wenig eine Kunst um der Kunst willen wie eine Wissenschaft um der Wissenschaft willen, sondern es gibt, wie eine Wissenschaft so auch eine Kunst nur um des Menschen willen und zwar zur Schaffung des „Menschen" im Menschen. Dieser Mensch aber ist der starke, reiche und einheitliche, kurz die sittliche Persönlichkeit"[1]). — Außerhalb der Ästhetik steht für uns nur jene soziale Kunstanschauung, die allein vom Gegenständlichen ausgeht, die dem sozialen Charakter des Themas Gehalt und Form des Werkes unbedenklich opfert. Wir finden sie in Proudhons nachgelassenem Werk „Du principe de l'art et de sa destination sociale"[2]). Diese „ungeheuerliche Blasphemie", wie sie Meyer-Graefe nennt, hat lediglich kulturgeschichtlichen, aber auf diesem Gebiete ganz bedeutenden Wert.

Die übrigen vom Gegenstand ausgehenden Theorien dürfen wenigstens einen zweiten Platz in der Kunst-

---

[1]) Ästhetik in „Kultur der Gegenwart" 1. 6.

[2]) Paris 1865, Lacroix & Cie. cit. nach der neuen Ausgabe von 1875.

wissenschaft beanspruchen. Sie stellen wohl den Stoff in erste Reihe, würdigen aber ein Kunstwerk doch wesentlich nach Gehalt und Form. Ein unkünstlerisch durchgeführtes Thema würde ihre Mißbilligung finden, wenn es an sich noch so ethisch wäre. Die moderne Künstlerästhetik lehnt diese Art sozialer Kunstbetrachtung, die, von Winkelmann und Mengs eingeleitet, wesentlich aber in der Aufklärungszeit von Diderot und Sulzer begründet wurde, trotz ihres formalistischen Kernes ab. Wir sind der Ansicht, daß die Beachtung des Gegenständlichen durchaus berechtigt ist, sobald man es in seiner ästhetischen Wirkung auf Gehalt und Form studiert[1]).

---

[1]) Liebermann sagt in seinem Aufsatz „Die Phantasie in der Malerei" (Neue Rundschau 1904) der spezifisch malerische Gehalt eines Bildes sei um so grösser je geringer das Interesse am Gegenstand selbst. Diese Ansicht wird von Malerästhetikern wie Stevensen (Velasquez), Klinger (Malerei und Zeichnung), Konrad Fiedler (Hans von Mareés) geteilt. Meyer-Graefe gibt dem formalistischen Gedanken den eindeutigsten Ausdruck in seiner Würdigung Courbets („Corot u. Courbet"): „je reduzierter, je weniger psychologisch, je geistloser der sog. Inhalt, um so reicher, bis zum Dämonischen stürmischer, bis zum Erhabenen gewaltiger ist das Gemälde Courbets". Wir würden eher sagen: wo Courbet einen Gegenstand wählte, den sein „armes Gehirn" nicht mit Gehalt zu füllen vermochte, versagte der Maler.

Man findet heute da und dort eine Reaktion gegen diese Einseitigkeit. So bei Wölfflin (Klassische Kunst, 3. Aufl. pag. 269), der trotz aller Hingabe an die formalanalytische Forschung, dem formalistischen Gedanken nicht den ganzen Rest opfert. Und Servaes widmet in seinem „Giovanni Segantini, Sein Leben und sein Werk". (Klinkhardt & Biermann, Leipzig) den Nurformalisten die guten Worte: „literarisch" . . ein richtiges Modewort. Ursprünglich sollte es wohl diejenigen treffen, die durch Geistreichigkeit und tiefsinnige Extravaganz ihren Mangel an wahrem und echtem Können zu vertuschen

Die von der Wertung des Gegenstandes ausgehende Ästhetik des 18. Jahrhunderts ist soziale Kunstbetrachtung im engern Sinne. In den Vordergrund des Interesses stellt sie das moralische Thema und zwar nicht, wie später Ruskin aus ästhetischen, sondern wesentlich aus ethischen Gründen. Das Bild soll dozieren, moralisieren. Wenn wir die soziale Bedingtheit der Moral annehmen, so haben wir in Diderots und Sulzers Lehren schon die Theorie einer moralischen bezw. sozialen Tendenzkunst. Diese Ästhetik lebte ins 19. Jahrhundert hinüber und ist auch heute noch lebendig[1]). Mit Abstreifung aller ästhetischen Momente wurde sie von I. P. Proudhon mit dem sozialistischen Gedankengehalt seiner Zeit erfüllt und in Reichs ästhetisch-soziologischen Schriften wurde sie zur wissenschaftlich mehr oder weniger begründeten Theorie der sozialistischen Tendenzkunst.[2]) Für uns ist die Theorie nicht ausreichend und so versuchen wir das sozialistische Tendenzbild in dem Rahmen der synthetischen Ästhetik zu betrachten.

Während die humanitäre moralisierende Kunsttheorie einen läuternden schönfärbenden Einfluss der sozialen Ideen versöhnenden Charakters auf die Kunst

---

suchen. Seitdem aber hat man sich schon längst daran gewöhnt es auf alles anzuwenden, was Geist, Phantasie, Gemütskraft, Weltanschauung ist und was einem Werke des Könnens erst die hohe Kunst verleiht. Es ist das Wort geworden mit dem sich die Phantasielosen und Ideenlosen an den überragenden Kunstgeistern rächen."

[1]) Guizot, der spätere Staatsmann, vertrat sie in seiner journalistischen Tätigkeit am „Publiciste": sein kunstkritischer Leitsatz war: un tableau doit nourrir l'esprit par un enseignement moral et faire battre noblement le coeur. Auch Thiers huldigte als Kunstkritiker der gleichen Ansicht. (Vergl. L'Art, 1890/91 „Les Salonniers depuis 100 ans)

[2]) „Die bürgerliche Kunst und die besitzlosen Volksklassen" (1894), „Kunst und Moral" (1901).

und durch sie auf den Beschauer annimmt und nur nebenbei den Kampf gegen Tyrannen als Kunstmotiv erwähnt, bringt das 19. Jahrhundert den ganz neuen Einfluss destruktiver sozialer Ideen auf den Gegenstand der Kunst. Mit der Entstehung des modernen Kapitalismus brechen machtvoll jene Ideen über die Erde, deren Träger am sozialen und ökonomischen Bau nicht tünchen und ausbessern wollen, sondern ihn von Grund auf ändern, am liebsten sofort niederreißen möchten, um ihn gelegentlich dann einmal neu aufzubauen. An Stelle des sozialen Tendenzbildes, das die Gesellschaft in allen ihren Erscheinungen beurteilt, tritt das sozialistische, das wesentlich die ökonomische Struktur der Gegenwartszustände beleuchtet oder auf sie verweist. Der Unterschied liegt dabei nicht allein im Gegenstand sondern im Gehalt, oft in der Form des Bildes.

Die humanitären Gedanken der vorrevolutionären Zeit sind in ihrer objektiven Intensität nach zum künstlerischen Ausdruck geeignet. Es sind Ideen, die empfindsamen Gemütern entsprungen sind. Gefühle ohne große Beigabe subjektiver abstrakter Verstandesmomente. Es sind auf jeden Fall Emotionen, die zur Objektivierung drängen: künstlerische Stoffe ersten Ranges und keineswegs rein intellektuelle Gedankenkunstvorwürfe[1]). — Das politische Tendenzbild, das im begeisterten Kampfe für Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit wie ein glänzendes Meteor erschien,

---

[1]) La curiosité particulière au peintre est l'expression d'états affectifs qui lui sont propres et nous révèle sa personalité vraie. Son art traduit des émotions et n'exprime pas des raisonnements. Arréat. Psychologie du peintre (Paris, Alcan. 1892).

Es ist aus diesem Grunde nicht zulässig, jede Kunst, die Fragen politischer, religiöser, sittlicher Weltanschauung zum Gegenstand hat, als „Gedankenkunst“ zu bezeichnen. Erst eine genaue Analyse des Kunststoffes orientiert über seine affektiven und intellektuellen Potenzen.

nähert sich eher dem sozialistischen als dem sozialen Tendenzbild, es fehlt ihm zwar ein Charakteristikum: die Anklage gegen wirtschaftliche Zustände. Aber doch liegen ihm recht subjektive Ideale einer kämpfenden Klasse zugrunde. Dieses Wesensmerkmal bringt oft genug ein bewußtes Vordringen des Gedanklichen und damit eine Beeinträchtigung der künstlerischen Seite solcher Bilder.

Wirkliches politisches Agitieren, Mitkämpfen in einer Partei ist eine seltene Erscheinung im Künstlerleben. Die meisten sozialen Dichter oder Maler haben für politische und soziale Interessen mehr von außen gewirkt, mehr als allgemein humanitär Begeisterte. Die Anlage zur Toleranz hängt mit der Freiheit des künstlerischen Charakters zusammen. Politische Tendenzkunst als bewußte Klassenkunst läßt sich mit Indifferenz und Duldsamkeit nicht leicht vereinen. Unabhängig, wenn auch begierig nach Ruhm, tolerant trotz instinktiver oder professioneller Abneigungen erhebt sich der Künstler ohne Zwang zu einem großen umfassenden Humanitätsgefühl und sein ästhetischer Sinn gibt ihm eine leichte weitherzige Lebensführung[1]).

Von der Politik zur Welt sozialistischer Theorien ist ein Schritt weiter in künstlerisch dürres Land zu tun. Gewisse sozialistische Kunstschriftsteller meinen, es liege nur an den Künstlern, eine neue Klassenkunst zu schaffen, an Künstlern, die aufgewachsen sind in proletarischem Geiste, die von ihm getragen werden, so daß sie imstande sind, von dem Denken und Fühlen und Trachten ihrer Umgebung und damit zugleich von dem Dichten und Können des arbeitenden Volkes der gesamten Kulturwelt ein getreues Spiegelbild zu schaffen[2]). In der Tat aber verdanken wir die bedeutenden

---

[1]) Arréat. a. a. O. pag. 200 ff. & Bahnsen, Beiträge zur Charakterologie pag. 169 (Brockhaus 1867).

[2]) Rudolphi, Kunst und Proletariat (Neue Zeit 15, pag. 317).

Werke sozialistischer Tendenz — an ihnen ist die Literatur viel reicher als die Kunst — bürgerlichen Künstlern von großem umfassenden Humanitätsgefühl[1]). Auch von sozialistischer Seite wird zugegeben, daß die Bourgeoisie einen großen Anteil an der sozialistischen Kunst — oder was sich so nennt — hat. So lesen wir in den Essais Sozialistes des Brüsseler Professors Vandervelde[2]): „Die meisten Werke, welche man leichthin sozialistische Kunst tauft, sind vielmehr der Ausdruck eines vagen Humanitarismus empörter Intellektueller als der innerste Gedanke der Arbeiterklasse. Sie können durch das Volk inspiriert sein aber im allgemeinen sind sie nicht für das Volk geschaffen“. Wirklich ist, wenigstens in Deutschland, der Großteil der echt-proletarischen Kunstwerke mehr durch Gesinnung als durch ästhetischen Wert ausgezeichnet. Wir dürfen aber nicht vergessen, daß das französische Kunstschaffen, wie auch der französische Sozialismus, Wege einer alten reifen Kultur gehen. Durchaus talentvolle Werke sind aus sozialistischem Milieu daselbst hervorgegangen. Wir nennen Namen wie Tassaert und Jules

---

[1]) Guyau a. a. O. pag. 235 ff. Gervinus, Geschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 7— pag. 75 ff. (Leipzig 66). Masaryk, „Die philosophischen und soziologischen Grundlagen des Marxismus“ (Wien 1899) sagt, pag. 503: Arno Holz, Joh. Schlaf, Henkel u a. haben den Sozialismus bald wieder aufgegeben. Auch Hauptmanns Weber haben für den Sozialismus keine tiefere Bedeutung. Man darf sich da nicht durch äußere Übereinstimmung oder etwa gar durch die Namen der Werke beirren lassen. So z. B. wird man in den Werken Zolas wenig wirklichen Sozialismus entdecken, weder im Germinal noch in der Nana. Für Zola sind die Arbeiter etwa das, was die Neger der Robinsonliteratur“. Vergl. dazu die Worte, die Karl Scheffler in seiner Monographie „Der Architekt“ (pag. 65) dem Künstlersozialismus widmet.

[2]) Essais Socialistes, L'Alcoolisme, la Religion, l'Art. (Alcan. Paris 1906, pag. 261.)

Adler. Die Psychologie des Sozialismus wie sie etwa Werner Sombart in „Die deutsche Volkswirtschaft im 19. Jahrhundert“ gibt, ist die Psychologie der Theorie von Marx und interessant für uns durch die Modifikationen, welche sich da im französischen Sozialismus nachweisen lassen. Sombart schreibt[1]): „In dem kämpfenden Proletariat muß das Bewußtsein der Zugehörigkeit zu der verfolgten Kampfespartei selbst das nicht vorhandene objektive Ideal ersetzen. Der Sozialdemokrat, der noch wahrhaft begeisterungsfähig ist (und es gibt deren gewiß viele) hat nichts anderes mehr, wofür er sich erwärmen kann, als die Klasse, der er angehört und die Partei, für die sie kämpft. Das rein formale: „Proletarier aller Länder vereinigt euch“, enthält alles, was das Proletariat an objektiven eigenen Idealen besitzt. Den Rest borgt es vom Bürgertume. Aber naturgemäß, das Bleigewicht der ökonomischen Interessen, auf denen doch die soziale Klasse sich aufbaut, wird immer den hohen idealen Flug verhindern, zumal wenn ihm kein klar umschriebenes Ziel winkt. Und so kommt es denn, daß auch unsere des Idealismus noch fähigste Bevölkerungsgruppe ohne Schwung, ohne Begeisterung armselig und verkümmert ist . . .“

Diese Charakteristik des Marxismus läßt sich nicht ohne weiteres auf den französischen Sozialismus anwenden. Dieser hat einen starken Einschlag sensueller und gemütlicher Faktoren und beruht, gemäß der französischen Volkspsychologie, vornehmlich auf religiösen also affektiven Grundlagen. In seiner „Psychologie du Socialisme“ wird Le Bon es nicht müde, auf diese religiöse Note des lateinischen Volkscharakters hinzuweisen. Er schreibt (pag. 51)[2]): „Die religiösen Instinkte des Arbeiters — betrachtet als Hang sich von irgend einem politschen, religiösen oder sozialen Credo

---

[1]) pag. 550. Vergl. auch Sombart „Das Proletariat“ (Die Gesellschaft 1).

[2]) Gustave Le Bon: Psychologie du Socialisme. (Paris, Alcan, 5. Aufl. 07.)

beherrschen zu lassen — sind sehr fest eingewurzelt. Diese Instinkte werden eines Tages ein Element des Erfolges für den Sozialismus bilden, der in der Tat nichts ist als ein neues Credo". Doch steht auch der französische Proletarier dem sozialistischen Ideal subjektiv und intellektuell so nahe, daß es schon einer starken Individualität bedarf, bis sie zu wertvoller Proletarierkunst kommt. Es ist in manchen Fällen doch der, mit der aufstrebenden Klasse sympathisierende Intellektuelle aus den Bürgerkreisen, der durch seine Kunst die Ideale des Proletariers am ehesten objektiviert. Dem besitzenden oder durch schöpferisches Talent über seine Umgebung hinaus gewachsenen Künstler wird „das Bleigewicht der ökonomischen Interessen nicht die ideale Flugkraft rauben", für ihn, der in einer gewissen Distanz zur sozialen Bewegung steht, werden die, den Kampf tragenden subjektiven Ideale und Reflexionen zu innerer Bewegung mit objektiven Zielen. Das Raisonnement der Interessierten erhöht sich für ihn zur Emotion, die Welt sozialistischer Gedanken und Theorien geht in der Gefühlssphäre auf. Für den Maler ergeben sich aus der sozialistischen Weltauffassung im französischen Temperament, Gefühlswerte, die ein eigenes ästhetisches Prinzip hervorbringen.

Die Ausdrucksform kann nun Wirklichkeits- oder Zukunftsdarstellung sein, Zustandsschilderung, Ironie, Satire, Allegorie, fällt also nicht mit dem Begriff Arbeiterbild zusammen. Sozialistisches Tendenzbild wird ein Werk sein, das die sozialistische Gedankenwelt in die Sphäre des objektiven Ideals erhebt. Darstellungen von Wirklichkeit und Traum mit dem Pathos der Anklage gegen die ökonomischen und sozialen Zustände der Gegenwart, Darstellungen, welche die Gegenwart verurteilen, durch Schilderung ihrer Schattenseiten, oder welche eine ökonomisch freiere Zukunft erträumen, das sind Bilder sozialistischer Tendenz.

Wenn wir vom Individuum auf den Gesellschaftskörper schließen, so kann solche Kunst auf die soziale Bewegung selbst in jenem Sinne ethisch fördernd wirken, wie das Lipps für die Einzelpersönlichkeit von der Kunst erwartet. Mit der ästhetischen Gestaltung der durch sie propagierten Ideen, wird die Kunst dem Sozialismus veredelte innere Kräfte schenken können. Auch da ist nicht allein der Gegenstand, sondern Gehalt und Form maßgebend. Durch die künstlerische Erhöhung der Klassenideen fällt auf diese selbst ein Schimmer idealen Glanzes. Und darin liegt die hohe kulturelle Mission sozialistischer Tendenzkunst[1]).

Da gerade die Hauptaufgabe dieser Kunst zwar im Stoff begründet, aber ohne wahren ästhetischen Gehalt nicht wirksam wird, so dürfen wir unserer Untersuchung nicht nur kulturhistorischen, sondern auch kunstwissenschaftlichen Charakter beimessen. Mit Erscheinungen, die außerhalb der Ästhetik liegen, beschäftigen wir uns hier nicht. Innerhalb der ästhetischen Betrachtung müssen wir uns aber wesentlich auf den psy-

---

[1]) Max Burckhard vertritt diese Ansicht in der Schrift „Ästhetik und Sozialwissenschaft“, (Cotta, Stuttgart 1895 pag. 13 f.) — Auf sozialistischer Seite sind die Meinungen getrennt. Wir verweisen im Besondern auf unser Kapitel „Sozialistische Kunsttheorien“. Die Romanen fördern Kunst und Tendenzkunst mit großer Liebe; besonders in Paris und Brüssel ist eine lebenskräftige „art social“ zu Hause. In Deutschland denkt Franz Mehring vom Einfluß der Zeitkunst auf den Befreiungskampf des Proletariates gering. (Geschichte der deutschen Sozialdemokratie 2, pag. 542. „Kunst und Proletariat“ in Neue Zeit 96/97). Ebenso Schlaikjer, der Vertreter jener Richtung, die durch den idealen Geist der Kunst eine Beeinträchtigung der Klasseninstinkte fürchten. (Die Befreiung der Kunst, Neue Zeit 96/97). Schönlank, Steiger, gelegentlich auch Bebel und besonders Vollmar treten für die moderne Kunst und die Tendenzkunst ein. (Protokoll des Parteitages von Gotha 1896, pag. 81 f. und Lex Heinzebewegung.)

chologischen Gehalt der zu prüfenden Werke beschränken und die Form im Zusammenhang mit der allgemeinen Stilgeschichte behandeln. Die sozialistische Weltanschauung hat, auch in Frankreich, noch keine formalen Eigenwerte geschaffen und erst an der Schwelle des 20. Jahrhunderts glauben wir die Möglichkeiten eines typischen persönlichen Stiles gefunden zu haben. —

Eisler sagt in seiner „Soziologie" (pag. 127): „Gewiß soll ein Künstler nur ästhetische Zwecke im Auge haben, aber das schließt nicht aus, das im Ästhetischen selbst Kräfte und Ideen enthalten sind, die mehr als ästhetisch wirken". Unsere Arbeit will, auf Grund synthetischer Kunstanschauung, darlegen, daß diese Kräfte und Ideen eben Wesensmerkmale des Ästhetischen sind. Die Kunst kann ohne Vorwurf aus dem sozialen Leben soziologische Wirkungen ausüben. (Cf. Guyau und Lipps.) Tritt ein soziales Thema hinzu, so wird die Wirkung nur näher bestimmt, sie ist nur soziologische Wirkung eines besondern Falles — und nur dann dem Gebiet der Ästhetik angehörend, wenn der Kunstgehalt dem Vorwurf gewachsen ist. Deshalb scheint uns eine Identifizierung sozialer Kunst mit Gedankenmalerei nicht zuläßig. Die Theoretiker beider Arten von Zweckbestimmung der Kunst stehen nicht auf gleichem Boden. Das erhellt aus dem Vergleich alles schon Gesagten mit der Definition von Gedankenmalerei, die neuerdings Nohl gegeben hat. Er schreibt in seiner Publikation „Die Weltanschauungen der Malerei" (pag. 58)[1]: „Das Wort Gedankenmalerei drückt nicht bloß jede Schilderung von Abstraktionen aus, sondern überhaupt das Verhältnis von Inhalt und Form im Bilde, wo der Bedeutungszusammenhang und der Bildzusammenhang sich nicht decken". Es liegt keine Notwendigkeit vor, die sozialistische Tendenzkunst als solche der Gedankenkunst zu subsummieren. Es gibt

[1]) Bei Diedrichs, Jena 1908.

Gedankenkunst, die sozial neutral, die unter Umständen sogar antisozial ist. Anderseits bringt die soziale Kunst, die von Emotionen, nicht von intellektuellen Abstraktionen, ausgeht, Bedeutungs- und Bildzusammenhang in Einklang, wenn immer sie von einer Künstlerindividualität geschaffen wird. So will auch unsere Arbeit nur die Empfindungswerte analysieren, welche die Künstler „in das Sinnliche des Kunstwerkes unmittelbar erlebbar gebannt haben".

I.

Die Kunst als soziologische Erscheinung.

a) Ursprung der sozialen Kunst.

In einer Arbeit über die Kunst vom Standpunkt der Soziologie[1]) nimmt B o i r a c drei Hauptrichtungen der Ästhetik an: die Ästhetik des Ideals (Plato), die Ästhetik der Wahrnehmung (Kant), und endlich die Ästhetik, die sich auf das Prinzip der sozialen Sympathie stützt. F o u i l l é erweitert diesen Gedanken in seiner Einleitung zu Guyaus „L'art au point de vue sociologique“; nach ihm zeigt die Kunstwissenschaft überhaupt: eine metaphysische, ein psychologische und schließlich eine soziologische Ära. Die sozialen Erkenntnisse, die im 19. Jahrhundert für so viele Wissenschaften fruchtbar wurden, haben auch die Kunstwissenschaft erweitert und vertieft. Die soziale Auffassung der Kunst gehört wesentlich der Neuzeit an, wenn wir sie auch schon im 18. Jahrhundert angedeutet finden.

Die i n d i v i d u a l e Auffassung der Kunst ist nach Meumann[2]) Betonung des rein persönlichen Charakters des Kunstwerkes, das eine objektive Darstellung innerer Erlebnisse eines Individuums ist, in welchem der

---

[1]) „De l'art au point de vue soziologique“ in der Revue Philosophique 1890.

[2]) Ästhetik der Gegenwart. Quelle & Meyer (Leipzig 1908), p. 127.

Künstler an einem konkreten einzelnen Gegenstand oder Thema seine Art diesen Gegenstand aufzufassen, zu sehen, zu verarbeiten, ihn in Beziehung zu seiner gesamten Lebensauffassung zu setzen, zum anschaulichen Ausdruck bringt; dieser Ausdruck wird, bewußt oder unbewußt, nur dem Künstler selbst oder einem kleinen Kreis verständlich. (L'art pour l'art und l'art pour l'artiste.)

Die soziale Auffassung dagegen betont die relative Abhängigkeit der gesamten Kunst und Kunsterzeugnisse und des Künstlers selbst von seiner Zeit, seinem Volk, seinen Vorgängern, von den geistigen Strömungen des Gemeinschaftslebens in dem er sich heranbildet. Sie faßt ferner die Kunst mehr als eine gesellige Betätigung auf; die Kunst ist für die genießende Kunstgemeinde da und ohne diese nicht denkbar; endlich hat die soziale Kunst zu allen Zeiten, in allen Völkern, große soziale oder sozial bedingte Wirkungen gehabt; das Kulturleben und die Kulturhöhe eines Volkes, sein religiöses und sittliches Leben, ja selbst sein wissenschaftliches Forschen wird indirekt durch die Kunst nachhaltig beeinflußt. — Eines der wichtigsten und ältesten Merkmale sozialer Kunst ist ihr häufiger didaktischer Charakter. Wir haben babylonische und ägyptische Kunstäusserungen, die Lehren aus der Religion und aus der Geschichte vermitteln sollen. Seit den Urzeiten christlicher Religion will ihre Kunst didaktische Zwecke verfolgen. Schon aus der Katakombenkunst spricht der Lehrzweck (Sybel, Christl. Antike, I. Bd.). Besonders aber auch später aus Miniaturen, den Fresken und Tafelgemälden des Mittelalters. Der Großteil der graphischen Schöpfungen, besonders die Armenbibeln und Kalenderblätter, will belehren. Aber auch die hohe Kunst der Renaissance, denken wir an die Sixtina, soll im letzten Grunde die Dogmen der Kirche veranschaulichen, durch das Medium der Kunst wirksamer gestalten. Die Schloßkunst des Barock, die Historienmalerei, auch die dekorative allegorische Ge-

schichtskunst der Zeit Ludwig XIV., die große Geschichtsmalerei des Empire, des Bürgerkönigstums: überall will die Kunst belehren, will sie durch Unterrichtung zur Religiosität, zur Fürstenverehrung, zum Patriotismus führen. — Dieses didaktische Element hat sicher meist sozialen Charakter, ist aber zum Begriff der sozialen Kunst nicht unbedingt erforderlich.

Wenn nach der synthetischen und auch nach der Einfühlungsästhetik der Kunstgenuß auf ästhetischer Sympathie beruht, Sympathie zu dem menschlich Wertvollen, das uns in der ästhetischen Sphäre entgegentritt, so dürfen wir annehmen, daß im genießenden Individuum eine kleinere oder größere Disposition zu innerer Lebenssteigerung haftet, vermittelt durch den Kunstgenuß. So bleibt ein ethisch wertvolles, also ein sozial wirksames Element zurück, wenn die Objektivierung tiefen und ehrlichen Menschengefühls unsere ästhetische Sympathie zu wecken und in uns fruchtbar zu machen vermag[1]).

Die psychogenetische Methode der modernen ethnologischen und archäologischen Kunstforschung hat uns ein reiches Material verschafft, das die Anfänge der Kunst beleuchtet[2]). Die erste Frage, die diese Wissenchaften beantworten, ist die nach dem Ursprung des Kunstempfindens und damit nach dem Entstehen individualer und sozialer Kunst. Die frühesten Äusserungen des Kunstsinnes sind wohl im Schmucktrieb zu suchen dessen rein ästhetische Natur zwar kaum zu be-

---

[1]) Vergl. w. O. p. 8; w. U. p. 37.

[2]) Ein orientierender Überblick über die Resultate induktiver Forschung erscheint geboten, da uns die Kunsttheorien noch öfter auf den Ursprung sozialen Kunstschaffens zurückführen. Guyau hat zu seinen soziologischen Studien leider kein empirisches Material aus der bildenden Kunst herangezogen und im induktiven Teil seiner „L'Art . . .“ nur moderne Literatur analysiert.

weisen ist.[1]) Nach Verworn[2]) ist der prähistorische Mensch erst zu Vorstellungen und Gedanken über die Außendinge gekommen, als ihm die Konzeption der Seelenidee ein Theoretisieren und Spekulieren über sich und die Außenwelt nahe legte. Mit dem Erscheinen der Metaphysik seien die ersten Schmuckformen möglich geworden: Amulette Idole, Fetische, heilige Zeichen usw. Der religiöse Trieb ist sehr wahrscheinlich das älteste bewegende Moment des Schmucktriebes; die Magie verlangte den Schmuck als Amulette, um Böses abzuwenden, um Gutes sich zuzuziehen. Aus diesem Tragen des Amulettes, das besonders bei Körperöffnungen angebracht wurde, entwickelte sich sekundär der Schmuck als etwas für sich Bestehendes. Für diesen Schutz der Körperöffnungen finden sich noch heute zahlreiche Belege bei Naturvölkern[3]). Zu diesem beweglichen Schmuck trat der feste, die Tätowierung. Kirchberger sieht ihren Grund in der Nachahmung der Farbenfülle bei den Tieren zum Zwecke des Gefallens[4]). Wahrscheinlich spielten auch magische, sexuelle und soziale Momente mit. —

Das Material der Archäologie sind die Äußerungen des Kunsttriebes auf Gegenständen außerhalb des Körpers[5]). In den Höhlen des südlichen Frankreich sind

---

[1]) Versucht hat es Selenka „Ursprung des Schmuckes“.

[2]) Zur Psychologie der primitiven Kunst 1908.

[3]) Th. Preuss, Ursprung der Religion und der Kunst 1904 ff. im „Globus“.

[4]) Kirchberger, Die Anfänge der Kunst und Schrift. (Sammlung: „Führer zur Kunst“.)

[5]) Aus der Hauptliteratur seien noch vermerkt: Karl Groos, Die Spiele der Tiere 1896. Die Spiele des Menschen 1899. — Grosse, Anfänge der Kunst. Vryö Hirn, Ursprung der Kunst 1904. Conze, Über den Ursprung der Kunst (Sitzungsbericht der Akademie der Wissenschaften 1897). Weiteres bei Meumann loc. cit. pag. 134.

drei Fundgruppen solcher Kunstäußerungen zu verzeichnen: 1. kleine bewegliche Schnitzwerke figuralen und ornamentalen Charakters; 2. Höhlenzeichnungen und Höhlenmalereien; 3. schriftartig bemalte Kiesel, die galets coloriés der späteren Asylien. Nach S. Reinach dürfen wir auch hier meist magischen Ursprung der Kunstübung annehmen. Die Tiere sind in den, zu magischen Dienst bestimmten, Höhlen abgebildet worden, damit sie sich zum Nutzen des Menschen vermehren sollen. Die dort gefundenen durchlochten Kiesel mit Tierzeichnungen und magischen Strichen haben als Amulette gedient.

Erst auf großen Umwegen verlor die Kunst ihre magische Bedeutung und sehr spät wurden Kunstprodukte aus rein ästhetischen Motiven geschaffen. Zu solchen Motiven können wir nach Guyau den Spieltrieb noch nicht rechnen, da ihm das Moment der bleibenden Werte fehlt. Kant und Schiller haben Spieltrieb in Verbindung mit Auszeichnungsbedürfnis als Ursprung der Kunst bezeichnet; Groos[1]) hat diesen Gedanken systematisiert und Große[2]) nimmt einen ursprünglichen Kunsttrieb an, den er Spieltrieb nennt[3]), eine Theorie der auch Lange und Wundt beipflichten.

In den französischen Höhlenfunden kommen Kunstäußerungen vor, die rein persönlicher Art sind, die nur dem egoistischen Vergnügen des Verfertigers dienten: Wir haben hier also Individualkunst. Aber schon auf dieser primitiven Stufe treten uns auch Erzeugnisse ausgesprochener Sozialkunst entgegen: Geräte, Waffen, die verziert waren und sonstige Stücke, die

---

[1]) u. [2]) vide Anm. 5 pag. 22.

[3]) Aus der Sprache wollen den Kunsturspsrung erklären: Dubos, Rousseau, Spencer, während Bücher (Arbeit und Rhythmus) zur Entscheidung kommt, daß Arbeit, Musik und Dichtung auf der primitiven Stufe in eins verschmolzen waren.

als Eigentum oder Stammesmarken gedeutet werden[1]). Schon im prähistorischen Verbande haben wir den Sozialisierungsprozeß der Kunst vor uns. Der Drang der Kunst sozial zu wirken, erklärt sich psychologisch aus der sekundären Wirkung der Veräußerlichung eines Gefühlsausdruckes, d. h. aus der Weckung eines ähnlichen emotiven Zustandes beim Genießenden. Dessen sympathetisches Gefühl wirkt auf den Künstler selbst zurück und erhöht dessen Zustand; hier liegt die Wurzel der Solidarität, die in der Kunst ruht, eine Erscheinung, die die deutsche Einfühlungsästhetik, wie auch Guyau zum Prinzip ihrer Systeme machen. In ihnen wird das Moment der Sympathie und der Solidarität zu einem objektiven Wesensmerkmal des Ästhetischen; die außerästhetischen Momente sind also nur da zu suchen, wo allein durch den Kunststoff, den kein Gehalt beseelt, ein künstlerischer Eindruck vermittelt werden will[2]).

b) Dogmengeschichte.

Das erste philosophische System, das die Erkenntnis von der sozialen Bedingtheit der Kunst ausbaute, ist das von Hippolyte Taine: die „Philosophie de l'art". Als das Werk entstand, fehlten zum größten Teil die

---

[1]) Bordier (Un chapitre de l'évolution de l'art; Bulletin soziologique 1902) glaubt von der zweiten zur dritten Fundstelle in Frankreich den Übergang von kindlich spielender Individualkunst zur Sozialkunst zu finden. Tatsächlich liegen aber in allen Fundgruppen Arbeiten, die als sozial gedeutet werden können.

[2]) Wundt sagt: „Es bleibt das höchste Ziel der künstlerischen Schöpfung, dass sie in dem Beschauer eine dauernde ästhetische Stimmung erzeugt, die alle Tätigkeit desselben begleitet und dahin wirkt, daß er sein eigenes Leben zu einem ihn und andere befriedigenden Kunstwerk gestalte." (System der Philosophie, 2. Aufl., p. 683). Vergl. dazu Lipps, Ästhetik II, p. 361 und Guyau „L'Art . .", p. 342 f.

exakten Forschungen, besonders der Ethnologen. Taine begnügt sich denn auch mit historischen Epochen und mit dem für eine geschichtliche Darstellung gewaltigen Zeitraum vom alten Hellas bis auf die ausgehende Renaissance. Sein Werk, wie es uns in Abkürzungen der Universitätsvorlesung überkommen ist, drängt die theoretischen Erwägungen in die zweite Reihe; sie sind nur das Bett für den majestätischen Fluß der kunsthistorischen Entwicklung.

Inhalt und Form der Kunstwerke will Taine aus dem Kulturganzen einer Zeit aus den Umgebungseinflüssen, dem Milieu[1]) erklären. Dabei wird das Kunstwerk aus den Künstler, dieser aus der Kunstschule, die Kunstschule aus dem Zusammenhang von Rasse, Klima, Kulturzustand entwickelt[2]). Von jeher hat man Taine vorgeworfen, daß er dem künstlerischen Genius zu wenig Bedeutung beimesse. Seine sozialhistorische Betrachtung findet in ihrer materialistischen Auffassung tatsächlich nur Anwendung auf Werke des talentierten Durchschnittes[3]). Aus diesem Grunde, und weil die Milieutheorie schließlich der Ausgangspunkt

---

[1]) Die alte Milieutheorie ist in der modernen Gesellschaftswissenschaft durch J. J. Rousseau eingeführt, besonders im Traité sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes (1753); in die Nationalökonomie brachte sie Owen in seinen 1812 und 1820 erschienenen Werken „A new view of society" und „New Moral World". Die von ihm verfochtene Abhängigkeit des Menschen von „influences of circumstances" zeigt sich schließlich nicht nur im wissenschaftlichen Sozialismus, sondern auch in der materialistischen Kunstanschauung; denn was sagt Taine anderes als der große Engländer im Motto zu seinen Schriften: „The Charakter of Man is formed for him and not by him?"

[2]) „Denn die sittlichen und geistigen Zustände sind die gleichen für das Publikum und für die Künstler, sie sind nicht isolierte Menschen. Wir hören allein ihre Stimme, in diesem Augenblick, aus dem Laufe der Jahrhunderte; aber unter dieser hellen Stimme, die bis zu uns

der sozialistischen Kunstanschauung ist, hat Taine für unsere Untersuchung besonderes Interesse. Wir müssen in diesem Zusammenhang auch der Modifikationen Erwähnung tun, welche Hennequin Taines Grundsätze unterzogen hat[1]). An Hand von reichem Material weist Hennequin nach, daß das Genie meist aus dem Rahmen seiner Zeit fällt; das geniale Werk ist aber nicht in der Absicht entstanden, auf alle Zeitgenossen seine starke Wirkung auszuüben. Die genialen Werke sollen nur den Besten ihrer Zeit genug tun; die Werke des Talentes werden die weitesten Kreise ziehen und wenigstens eine kurze Epoche den sichtlichsten Einfluß ausüben. So wird das Kunstwerk einerseits ein mehr oder weniger getreuer Ausdruck der Ideale und des inneren Organismus derjenigen, die es seelisch bewegt; anderseits der Ausdruck des inneren Organismus seines Urhebers. Daher kann man vom Künstler über den Weg des Kunstwerkes zum Bewunderer gelangen und auf gemeinsame Eigenschaften, auf eine ähnliche Seelenbeschaffenheit von Künstler und Publikum schließen; mit andern Worten: es wird möglich sein, die Psychologie einer Menschengruppe und einer Nation durch die besondern Eigenschaften ihrer Geschmacksrichtungen zu erklären.

Guyau[2]) widerlegt diese Ansicht mit dem Hinweis darauf, daß die meisten Menschen ihre Mußezeit nicht mit Beschäftigungen und Gedanken ausfüllen, die den Grund ihrer gewöhnlichen Tätigkeit ausmachen.

---

hinüberdringt, vernimmt unser Ohr ein Murmeln: die große, unendliche, vielgestaltige Stimme des Volkes, das im Verein mit ihnen sang. Sie waren nur in diesem Einklang groß." Philosophie de l'art I p. 5 und: Da der Künstler ein Kopf in der Herde ist, unterliegt er den Zufälligkeiten der Herde, Taine Ibid. I p. 58.

[3]) Guyau, „L'Art . . ." p. 31.

[1]) Hennequin, „Critique Scientifique".

[2]) Guyau, L'Art . . . pag 38.

Guyau.

Die Milieutheorie und die mit ihr in direktem oder indirektem Zusammenhang stehende kulturgeschichtliche Kunstforschung sind für die soziologische Ästhetik wichtiges Hilfsmaterial. Zum einem System soziologischer Ästhetik reicht aber diese einseitige Methode nicht aus; es mußte ein deduktives Verfahren hinzutreten, das die Begriffswelt einer synthetischen (formalidealistischen) Kunstanschauung zum Erfahrungsmaterial moderner Forschung gesellt. Diesen Systematiker haben wir in Guyau, der 1884 die grundlegenden Gedanken in seinen „Problèmes de 'lEsthétique contemporaine“ und 1889 sein Hauptwerk „L'Art au point de vue sociologique“ veröffentlichte[1]).

In seiner Studie „Le Rôle sociale de l'art“[2]) hat Galabert auf die Zusammenhänge Guyaus mit den großen französischen Philosophen des 19. Jahrhunderts hingewiesen. Er nennt vor allem zwei Namen: Victor Cousin und Auguste Comte. Der Eklektiker und der Soziologe lassen ihre ästhetischen Anschauungen auf die deutsche Kantische Schule zurückführen oder besser: die eingestandene oder verschleierte Verwandtschaft ist nachweisbar. Es herrscht Übereinstimmung ihrer Leitsätze mit den Prinzipien formalistischer Kunstanschauung in der Fassung Schillers. Dessen Grundansicht, daß die Schönheit im Wiederschein des Sittlichen im Formellen bestehe, enthält doch schon den Gedanken einer sozialen Wirksamkeit der Kunst, da ja das Moralische sozial bedingt ist[3]). Wenn nach

---

[1]) Beide verlegt bei Alcan-Paris.

[2]) Revue Internationale de Sociologie 1898.

[3]) „Moral und Sitte erscheinen als naturnotwendige Produkte einer unausgesetzteen Differenzierung der Individuen im Kampfe gegen resp. in Anlehnung an die betreffenden Existenzbedingungen, die bald fördernd, bald hemmend diesen Prozeß begleiten — das Pflichtbe-

Schiller[1]) die Schönheit auch nur im formellen Widerschein des Sittlichen nicht im Kunstgehalt besteht, so ist doch durch das subjektive, moralische Element, das er der reinen Schönheit Kants beifügt, die Verbindung der formalistischen Kunstanschauung mit der soziologischen hergestellt. Die Spiegelung des Gedankens, daß Schönheit da sei, „wo die Gestalt einer Erscheinung in dem Flusse ihrer Formen denRhythmus des Sittlichen vollständig und freiwillig befolgt", ist bei Cousin deutlich zu finden[2]). Er definiert die mora-

---

wußtsein als ein rein formales Prinzip besteht neben jedem Stoff und Inhalt apriorisch. Achelis, Soziologie pag. 47.

[1]) Die Verwechslung von Kunstinhalt und Kunststoff führt Schiller dazu (in „Anmut und Würde"), der Kunst auch den schnödesten Inhalt zu erlauben, wenn nur seine formell schöne Behandlung gegeben sei. (Vergl. Lotze a. a. O. p. 111.) Kant selbst, der das Schöne vom Angenehmen und Guten trennt, sieht das Wesen des Ästhetischen in wohlgefälligen Formverhältnissen; das Spiel mit diesen Formen vermag ihm aber wenig Achtung abzuringen, da sie nur der Zerstreuung dienen, deren man um so mehr bedürftig wird, als man sich ihrer bedient. Daher haben von nah oder fern moralische Ideen zu den schönen Künsten zu treten; da sie aber nach Kants Voraussetzungen weder im Gehalt, noch in der Form ästhetisch wirksam werden können, so ist nur eine enge absichtliche Verbindung von Moral und Kunst möglich durch Bindung der moralischen Ideen an den Stoff! (Vergl. Lotze a. a. O. p. 422) neben der ästhetischen Wirkung der Kunst kennt also auch Kant ihre soziale Aufgabe — er versetzt sie aber in die außerästhetische Sphäre.

[2]) Cousins bekanntestes Werk „Du Vrai, du Beau, du Bien" ist den Vorlesungen von 1818 entnommen, aus einer Zeit also, wo dieser Eklektiker dem Kritizismus noch näher stand als den Schelling und Hegel. Comte, der seine sittlichen Grundprinzipien empirischer Beob-

lische Schönheit als den Zweck jeder wahren schönen Form und ganz im Geiste Schillers: „La fin de l'art est l'expression de la beauté morale à l'aide de la beauté physique"[1]). Wenn Comte Sittlichkeit eine Schönheit nennt, ohne das bezeichnende „physique" Cousins, so sucht er doch den Widerschein des Sittlichen im Formellen, wenn er sagt: Le sentiment du beau n'est en tout genre que l'instinct de la perfection rapidement appreciée[2]).

Die Theorien Cousins und Comtes enthalten also im Grunde nichts, was der deutschen formalistischen Ästhetik in ihrer leichten Anlehnung an den Idealismus (bei Schiller) fremd gewesen wäre. Wir führen daher Guyaus leitende Gedanken auf ihre Quelle direkt zurück, ohne der von Galabert angedeuteten Verwandtschaft mit Cousin und Comte weiter Erwähnung zu tun. Es liegt aber im Geiste eines Systems, das der sozialen Seite der Kunst das Übergewicht einräumt, daß neben der Formalästhetik die Gehaltsästhetik zu Worte kom-

---

achtung verdankt, schließt sich in seiner Sozialethik sehr nahe an Kant an. „Dieser best hassende und best gehaßte Feind alles Theologischen, der grimmige Zermalmer alles Metaphysischen berührt sich in den letzten Phasen seiner Sozialethik so nahe mit Kant, daß der soziale Pflichtbegriff Comtes dem kategorischen Imperativ Kants an Herbheit und Unerbittlichkeit nichts nachgibt", sagt L. Stein (Die soziale Frage im Lichte der Philosophie 1897 p. 479). Es ist bezeichnend, daß auch Comtes ästhetische Anschauung schließlich in ein altruistisches Postulat mündet, während Spencer auf ähnlichem Wege zum Resultat kam, Kunst sei Luxusgenuß, als Spiel dieses oder jenes Organs ohne sichtbaren Nutzen. —

Vergl. Emile Faguet: Politiques et Moralistes du XIXe siècle (Société Française, Paris) Bd. II: Cousin, Comte.

[1]) Du Vrai, du Beau, du Bien p. 178.

[2]) Cours de philosophie VI p. 829.

men m u ß. Denn hier ist die Kunst vor allem Wiedergabe einer innern Wahrheit, die aber besondern ästhetischen Gesetzen — der Auswahl und der Idealisierung — unterliegt. Diese naturnotwendigen Umgestaltungen des Realen[1]), dieses „Isolieren und Erhöhen einer vorhandenen Richtung zum Zweck ihrer Vorherrschaft" sind die Voraussetzungen der formalen Wirkung des Kunstgehaltes; dieser selbst aber entsteht aus einer Reflexion sozialen Charakters.

So stellt Guyaus System die Synthese formaler und idealistischer Ästhetik dar, die durch allgemeine Anknüpfung des Schönen an das Gute, jene Universalität der Kunstempfindung hervorbringt, die schon 1867 in Lotzes Ästhetik zum Ausdruck kam[2]). Lotze ist in völliger Übereinstimmung mit dem idealistischen Prinzip, dem alles Schöne nur als schön gilt, weil es durch seine Form an den wertvollen idealen Inhalt erinnert, welcher der Sinn und die Bedeutung aller Wirklichkeit ist[3]). Er findet aber, daß hier das Schöne der Reflexion zu einseitig herausgehoben, daß das formale Wohlgefallen durch den sinnlichen Reiz der Augen zu sehr vernachlässigt ist. Er leugnet also keineswegs das Vorhandensein wohlgefälliger Verhältnisformen und ebensowenig, daß Schönheit auf ihnen beruhe und ohne sie undenkbar sei; er fügt, gegenüber der formalistischen Anschauung, besonders in ihrer extremen Form

---

[1]) L'art même naturaliste est nécessairement une transformation du réel. Lemaître. Les Contemporains I pag. 250.

[2]) Der Nachweis der engen Verwandtschaft des vollendetsten Systems soziologischer Kunstbetrachtung mit der synthetischen (formal-idealistischen) deutschen Ästhetik erscheint uns wichtig, um den Gedanken abzulehnen, als ob die hohe Wertung der sozialen Momente zu einer materialistischen Kunstanschauung führen müsse.

[3]) Lotze, Gesch. d. d. Ästhetik, p. 264.

bei Herbart[1]), aber hinzu, daß der Wert dieser Formen, den das ästhetische Urteil anerkennt, kein ursprünglicher, ihnen selbst eigener sei, sondern auf sie übertragen von Vorstellungen aus, an welche sie erinnern[2]). Wenn man Verhältnisse der Willen zueinander als sittliche Ideale aufstellt, muß man annehmen, daß die Erinnerung an sie durch ähnliche Verhältnisse zwischen willenlosen Elementen des Anschaulichen in uns erweckt wird. Und diese Erinnerung wird an die anschaulichen Formen nun auch eine Wertbestimmung knüpfen, entstanden aus der Billigung, die den sittlichen Verhältnissen als solchen gehört, aber umgewandelt zu ästhetischem Wohlgefallen durch den Unterschied, der zwischen jenen sein sollenden Beziehungen der Willen und diesen nur bestehenden Verhältnissen willenloser Elemente übrig bleibt"[3]).

Enthält diese Ansicht schon im Grunde die Gedanken moralischer bzw. sozialer Sympathie mit vorhandenen oder vorgestellten Wesen und Begriffen, (die Guyaus System begründen), so ist die Übereinstimmung, die u. W. bisher nie angedeutet wurde, noch auffallender in folgender Stelle:[4]) „Wohl wird die Selbstständigkeit[5]), die wir der Schönheit sichern müssen, von einem Teil unserer Zeitgenossen bis zur völligen Zerreißung ihres von uns geschonten Bandes mit der

---

[1]) Lotze, Geschichte d. d. Ästhetik, p. 233.

[2]) Lotze, Gesch. d. d. Ästhetik, p. 74. „Ganz wird niemand leugnen, daß die ästhetische Wirkung der Gegenstände nicht nur von dem ausgehen, was sie sind, sondern auch von dem, woran sie uns erinnern." Auf die Erinnerungshypothese und die Einfühlungstheorie Lotzes (Mikrokosmus, II. Bd.) können wir hier nur verweisen.

[3]) Lotze p. 233.

[4]) Lotze p. 419.

[5]) Lotze p. 334: „die relative Selbständigkeit der Schönheit zu verkennen und sie zum unmittelbaren Dienste der Moral oder der Wissenschaft herabzuwür-

Idee des Guten übertrieben. Aber diejenigen, welche theoretisierend die Schönheit in der ursprünglichen Wohlgefälligkeit bloßer Formen suchen, für welche sie auch diese allgemeine Abkunft aus dem höchsten Inhalt verschmähen, widerlegen ihre theoretische Ansicht durch die lebendige Begeisterung, die sie dem Schönen und der Kunst widmen. Denn diese Begeisterung bezeugt, daß auch sie in aller Schönheit mehr als ein bloß tatsächlich gefallendes Verhältnis, daß sie in ihr auf irgendeine Weise den Abglanz der höchsten Werte fühlen, die allein diese Verehrung und diese Hingabe des menschlichen Gemüts rechtfertigen können. Nur um den Preis dieser allgemeinen Anknüpfung des Schönen an das Gute, ist es möglich, die einzelne Schönheit von der Verpflichtung einer Hinweisung auf ein einzelnes Gute zu entlasten und jene Universalität des Geschmackes zu hegen, welche in jeder kleinsten Erscheinung einen vollgülltigen Beweis der ewigen Harmonie findet, auf der das Größte ruht . . ."

Dieser relativistische Standpunkt kann natürlich nicht als geniale Entdeckung Lotzes bezeichnet werden; er lag in der extremen Gestaltung des Formalismus durch Herbart begründet, wie in Schellings Wertung des Kunststoffes als integrierendem Bestandteil des Schönen. Wenn Guyau zwanzig Jahre später zu ähnlicher Stellungnahme kam, so ist eine Abhängigkeit von Lotze nicht notwendig. Interessant ist aber die Übereinstimmung in der Wertung sozialer Momente, sobald zwischen Formalistischem und Idealistischem vermittelt wird. Interessant ist auch die gleiche Ablehlehnung des Gegenständlichen, die wir z. B. bei Schel-

---

digen, alles dies ist weder Folge der von mir vertretenen Ansicht, noch hängt es irgend mit ihr zusammen." Vergl. Guyau: L'art véritable sans poursuivre extérieurement un but moral et social a en lui-même sa moralité profonde et sa sociabilité . . .

ling[1]) nicht finden, d. h. die Selbstbeschränkung auf ästhetische Momente. Wichtig ist auch, daß Schillers nicht konsequent durchgeführte Ansicht von der Spiegelung des Sittlichen im Formalen von den entschiedeneren Relativisten verworfen wird. Für Lotze und Guyau ist das Formale die ungemein wichtige Sichtbarmachung des Ideengehaltes, dieser selbst aber kann, abgesehen von seiner technischen Durchbildung, eminent künstlerisch empfunden sein. (Cf. Ebbinghaus loc. cit.)

Durch diese großzügige Fassung des Schönheitsbegriffes erweitert sich bei Lotze auch die Sphäre des ästhetisch Wirksamen, indem er annimmt, daß überall, wo ein äußeres Ereignis auf einen empfänglichen Geist so wirkt, daß es diesem Eindrücke der Lieblichkeit, des Rührenden, des Überraschenden und Furchtbaren gibt, ein Verhältnis vorliege zwischen jenem Ereignis nämlich und diesem Geist, welches in uns ein ästhetisches Urteil rege macht und durch dieses gewürdigt wird. „Diese eigentümlichen Formen des Gefüges, die wir in dem Inhalt der Wirklichkeit beobachten, sind, abgesehen von dem Nutzwert, den sie für das Wohl des einzelnen Geistes haben, ebensogut Gegenstände eines ästhetischen Urteils als jene andern, die uns eine Erscheinung schön oder erhaben, tragisch oder lächerlich nennen lassen.“ So sieht Lotze keinen Unterschied aller dieser ästhetischen Prädikate, deren gemeinsame Natur es ist, ein Wohl oder Wehe, ein Gut oder Übel zu sein, welches nur in dem Gefühl eines fühlenden Wesens Dasein haben kann. Es liegt für ihn kein Grund vor, den einen ästhetische Wirkung zuzuerkennen, als einen ihnen innewohnenden Verdienst, den andern diese Wirkung abzuerkennen, weil äußere Gegenstände Veranlassung ihrer Wirkung in unserm

---

[1]) Schelling empfiehlt als Kunststoff die Idealwelt der Mythologie, die den ewigen Urbilden der Dinge die Formen gibt, „welche die gemeine Wirklichkeit ihnen versagt“.

Innern sind. So schließt Lotze das Angenehme nicht aus der Sphäre des Ästhetischen aus, sobald unser Gefühl aus ihm mehr macht als ein bloß persönliches Behagen; denn: „wer bei dem einfachsten sinnlichen Eindruck von der Förderung seines persönlichen Wohlseins absieht und sich in den eigentümlichen Inhalt versenkt, durch welchen der Eindruck diese Förderung bewirkt, hebt aus diesem Sinnlichen das Element des Schönen hervor, das in ihm eingeschlossen liegt. Nicht darauf kommt es in diesem Falle an, daß uns der sinnliche Reiz erfreut, sondern darauf, daß wir uns erfreuen lassen, damit in unserer eigenen Freude der eigene Wert des Reizes einen Augenblick lang die lebendige Wirklichkeit erlange, die er anderswo nicht finden kann.

Diese Ausdehnung des ästhetisch Wirksamen auf alles was in dem Gefühl eines fühlenden Wesens ohne Nutzwert Dasein haben kann, sobald es nur durch die Seele in allen ihren Eigenschaften aufgenommen wird, finden wir bei Guyau als Ausgangspunkt seiner ersten ästhetischen Theorie[1]). Für ihn ist das Schöne eine Wahrnehmung oder eine Handlung, welche in uns das Leben in seinen drei Formen (Sensibilität, Intelligenz und Wille) anregt, und Lustgefühle hervorbringt durch das rasche Bewußtwerden dieser intensiven Anregung. Nichts ist in uns isoliert und jede wirklich tiefe Lustempfindung ist das stille Bewußtsein jener vollendeten Harmonie, die das Leben bedeutet: das Angenehme ist der Grund selbst des Schönen[2]).

Diese erweiterte Wirksamkeitssphäre des Schönen[3])

---

[1]) In den „Problèmes de l'Esthétique contemporaine", deren Standpunkt also gar nicht so eigenartig ist wie Meumann (Ästhetik der Gegenwart, p. 122) meint,

[2]) Les Problèmes . . . p. 77.

[3]) Im Kapitel „Le Principe Morale de la Grace", das die mechanistische Erklärung des Graziösen durch Spencer (Essay über das Graziöse) bekämpft (p. 44 ff.) weist Guyau auf Schelling hin, dessen idealistische Definition, „das Graziöse sei der Ausdruck der Liebe", Guyau

führt Guyau zum moralischen Charakter der ästhetischen Emotion. Weil hier die Brücke zu Guyaus soziologischem System geschlagen wird, glaubten wir besonders auf diese, mit Lotzes Auffassung eng verwandte, Theorie hinweisen zu müssen. Aus der Definition des Schönen als Anregung des Lebens in seinen drei Formen schließt Guyau: die durch den Künstler hervorgebrachte Emotion wird um so lebhafter sein, je mehr er es versteht, an Stelle indifferenter, durch das Gehör oder das Auge wahrnehmbarer Bilder, einerseits die tiefsten Empfindungen, anderseits die sittlichsten Gefühle und die erhabensten Ideen zu wecken. Die Kunst soll also alle Teile unseres Wesens interessieren, niedere wie höhere; jedes Meisterwerk ist der sinnlichste Ausdruck der erhabendsten Idee. Je höher der Gedanke, je mehr er den Intellekt anspricht, um so mehr muß der Künstler die Sinne interessieren: die Idee sinnfällig und konkret darzustellen, anderseits die Empfindung fruchtbar zu machen, aus ihr den Gedanken, die Idee hervorgehen zu lassen, das ist der zweifache Zweck der Kunst[1]).

Der Schritt von dieser Theorie zum soziologischen Prinzip der Kunst ist nicht mehr groß. Die Empfindung des Schönen wird durch ihre weite Sphäre, durch

---

zu der seinigen macht. Da Liebe Hingebung bedeutet, schließt G. auf den moralischen, resp. sozialen Charakter der Grazie.

[1]) Das Ziel der menschlichen Evolution wird demnach Identität des Angenehmen und Schönen sein; alles Angenehme soll dann außer sinnlichen Elementen moralische und intellektuelle in sich hegen, so daß das Angenehme im Schönen aufgeht, daß Kunst und Leben eins werden, daß die Erweiterung unseres Bewußtsein uns beständig die Harmonie des Lebens offenbart, daß jede unserer Freuden die heilige Krone der Schönheit trägt. Über diese Brücke kommt G. in sein Land der Zukunftsreligion, dem ästhetischen Ideal künftiger Geschlechter. (Vergl. sein Buch: „L'Irréligion de l'avenir.")

ihren Doppelzweck zu einem erhöhten Gefühl der Solidarität, der Einheit in der Harmonie, zur „concience d'une société dans notre vie individuelle."

In seinem Hauptwerk „L'Art au point de vue sociologique" baut Guyau auf dem Grunde der „Problèmes de l'Esthétique" weiter. Die Erregung einer ästhetischen Empfindung mit sozialem Charakter bezeichnet er jetzt einfach als höchstes Ziel der Kunst. Kunst selbst aber als erhöhte Form (forme condensée) der Wirklichkeit, die durch die individuelle Emotion des Künstlers der Mitwelt zu eigen werden will[1]). Die künstlerische Erregung ist selbst sozialer Natur, d. h. sie ist das Produkt der Sympathie eines sensiblen Menschen für die Erscheinungen der sichtbaren und der idealen Welt. Auch dieser Gedanke ist nicht wesentlich neu; er findet sich als Prinzip von Herders Gehaltsästhetik[2]). Nach ihm beruht Schönheit auf der Sympathie, mit welcher unsere speziell menschliche Organisation in das Glück einer ihr ähnlichen, mithin auch eine ganz anders geartete sich in das Glück einer anders gearteten versetzen kann. Damit will auch Herder das Schöne mit dem Guten verknüpfen; er hat es aber unterlassen, auszuführen, daß Sympathie allein nicht ein rein ästhetisches Urteil hervorbringen kann. Zur Sympathie muß eine so starke innere Ergriffenheit treten, daß sie zum künstlerischen Ausdruck drängt. Lotze ist der Ansicht, daß unser Gemüt nur mit Erscheinungen sympathie-

---

[1]) L'Art . . . p. 21.

[2]) Es kann nicht unsere Aufgabe sein hier die Einfühlungstheorie zu verteidigen, prinzipiell gegen Külpe, Witasek, Meumann u. a. Stellung zu nehmen. Es handelt sich für uns nur darum, die soziale Kunstbetrachtung ästhetisch zu klassifizieren — und dazu scheint uns die psychologische Tatsache der Einfühlung allein geeignet. Für die begriffliche Differenzierung von ethischer und ästhetischer Bewertung, die bei den Deutschen schärfer ist als bei Guyau, verweisen wir auf Lipps Schrift: „Vom Denken, Fühlen und Wollen."

siere, deren Form Widerschein des Seinsollenden, des Guten sind, und daß auf diesem Prinzip, Herders Theorie sich wissenschaftlich ausbauen lasse.

Im Grunde hängt das Prinzip der Sympathie mit der Einfühlungstheorie zusammen, deren Wesentliches ja schon Herder gefunden hat. Ohne die vielen Spiegelungen des Begriffes bei den Romantikern, bei Lotze, Volkelt, Robert Vischer u. a. zu untersuchen, möchten wir auf seine letzte Ausgestaltung bei Theodor Lipps hinweisen. Das ist für uns um so wichtiger, als ja auch ein Lipps in den Augen der modernen empirisch-psychologischen Schule sich von „außerästhetischen Momenten“ bestimmen läßt, d. h. von Momenten, die außerhalb dem im Objekt sinnlich Wahrnehmbaren liegen[1]). Lipps spricht dem ästhetischen Genuß eine eigenartige und ganz charakteristische Stellung zwischen sinnlichem und ethischem Wohlgefallen zu. Da ihm aber das eingefühlte Leben Grund der ästhetischen Wertung ist, kommt er zu folgenden soziologisch sehr bedeutsamen Sätzen: „Schön ist dasjenige in dessen Betrachtung ich mein eigenes inneres Wesen bestätigt, gesteigert, bereichert finde. Schönheit ist die in der Betrachtung eines Objektes gefühlte und daran fühlbar gefundene freie Lebensbejahung . . . Wertung eines gedachten Psychischen ist Wertung einer gedachten Selbstbetätigung. Aber diese Wertung besteht ihrer Natur nach im Miterleben des Gewerteten . . . das bedeutet das beglückende Gefühl des Menschseins und dessen, was das Menschsein bedeutet, kurz des Menschenwertes. Ich fühle diesen Wert in mir, aber zugleich objektiviert: es ist Lustgefühl der höchsten eindringlichsten Art: es ist das Lustgefühl der

[1]) Meumann, Ästhetik der Gegenwart, p. 59: „der Gedanke an unsere eigene ideale Persönlichkeit ist kein rein ästhetischer mehr.“ Vergl. auch die Zürcher Dissertation von H. Kaeser: „Der assoziative Faktor im ästhetischen Eindruck“ (1904).

ästhetischen Sympathie[1]). — Das freie Auswirken des positiv Menschlichen, das den Inhalt des Schönen ausmacht, ist für Lipps „an sich ein ethisch Wertvolles: das positiv Menschliche ist Gutes, das freie Sichauswirken ein Gut". Das Häßliche ist ein ethisch Unwertes, das aber von positiver ästhetischer Bedeutung sein kann, als Folie des Schönen, als Daseinsbedingung des Schönen, als Negatives, welches das Positive heraushebt[2]).

So hat auch Lipps Guyaus Gedanken, daß das Prinzip der Sympathie einen moralischen Wert involviere, ausgeführt. Wenn Lipps nicht, wie Guyau, ausdrücklich erwähnt, daß der ethische Eigenwert der Kunst sozialen Charakter habe, so ergibt sich das doch aus dem Wesen des Ethischen selbst. Wir haben schon darauf hingewiesen, daß eine wahrhaft sittliche Lebenssteigerung des Individuums sich nach außen projizieren muß. Auch folgende Stelle von Lipps scheint uns diese Auffassung zu bestätigen:

„Die Wirklichkeit der Welt und des Lebens liegt jenseits aller ästhetischer Betrachtung. Das hindert doch nicht, daß ein Kunstwerk ethischen Wert habe, d. h. zur Verwirklichung der ethischen Zwecke etwas beitrage. Wieviel es dazu beiträgt, dies hängt zunächst ab von der Höhe seines ästhetischen Wertes, d. h. von der Höhe oder Tiefe des menschlich Wertvollen, das in dem Schönen zum Ausdruck gelangt und von der Unmittelbarkeit und Eindringlichkeit dieses Ausdruckes. Es hängt zum andern davon ab, wie weit das genießende Individuum nicht nur im Momente des Genusses von diesem Menschlich-Wertvollen erfaßt ist und es in sich erlebt, sondern auch eine bleibende Disposition von dieser inneren Lebenssteigerung davon trägt, eine solche, die bestehen bleibt und sich wirksam erweist, auch in den Momenten, in denen es sich nicht

---

[1]) Ästhetik II, p. 361.
[2]) Ästhetik I, p. 593 f.

mehr um ästhetische Betrachtung und Genuß, sondern um das klare Erfassen der Aufgaben der rauhen Wirklichkeit und der Pflichten gegen uns und das soziale Ganze handelt. Gesetzt, das Leben in der Kunst und in der Welt der ästhetischen Betrachtung überhaupt entwöhne uns von solcher klaren Erfassung jener Aufgaben, dann wäre die Kunst vielmehr ein Mittel zur sittlichen Erschlaffung. Und damit wäre ihr Segen in Fluch verwandelt"[1]).

Ähnlich wie Lipps hat Guyau den Sympathiegedanken ausgebaut. Nach G. kann alles Wirkliche und Erträumte den Künstler anregen, um durch den ästhetischen Prozeß des „Erhöhens einer vorhandenen Richtung" in jedem objektivierten Gefühl eine sympathische Seite vorherrschen zu lassen. In seiner Gedichtssammlung „L'art et le Monde" formuliert Guyau seine Weltanschauung unvergleichlich in den zwei Zeilen:

„Je me suis pris d'amour pour tout ce que je vois,
L'art c'est de la tendresse."

Da Kunst aus Sympathie emporblüht, ist nach Guyau das am meisten soziale Kunstwerk das hervorragendste. Darunter versteht er das Werk, das der genaueste Ausdruck der Gesellschaft ist, in der der Künstler lebt, aus der er hervorgegangen ist, der Gesellschaft, welche er für die Zukunft erträumt und welche kommende Geschlechter vielleicht verwirklichen. Bis zu einem Punkte folgt Guyau hier Taine, er beschränkt sich aber nicht, wie die Milieutheorie, auf die zeitgenössische Gesellschaft des Künstlers[2]). Guyau kennt eine ganz andere schöpferische Kraft des Genies als Taine. Für Guyau ist wohl das Talent, nicht aber das Genie eine Spiegelung der Mitwelt. Genie[3]) ist ihm eine produk-

---

[1]) „Ästhetik" in Kultur der Gegenwart I 6, p. 384.

[2]) L'oeuvre d'art est déterminé e par un ensemble qui est l'état général de l'esprit et des moeurs environantes. Taine: a. a. O.

[3]) Guyaus Definition „Le génie est une modification accidentelle des facultés et de leurs organes dans un

tive Kraft, die sich gerade durch die sichtliche Abweichung von den Gesetzen der Vererbung, der Erziehung und des Milieu charakterisiert[1]); das Merkzeichen großer Geister ist wesentlich die Art wie sie die Entwicklung einer kommenden, ja idealen Gesellschaft vorauserleben. Der geniale Künstler modifiziert das bestehende soziale und intellektuelle Milieu durch die neuartigen Gefühle und Gedanken, die er zum Ausdruck bringt. Er bereichert und erhöht die Zeitideen, d. h. die Kunstmaterie — und schafft dadurch eine Kunstform, die das individuelle Leben erweitert, „en la faisant se confondre avec une vie plus large et universelle“[2]) . Das Kunstschaffen hat aber seinen Grund einerseits in Sympathie für die bestehende oder eine erträumte Gesellschaft, anderseits im Drange dieses Ge-

---

sens favorable à la nouveauté, à l'invention des choses nouvelles“ enthält keinen wesentlich neuen Gedanken. Im Begriff der Originalität den z. B. Kant und Fries dem Wesen des Genies zugrunde legen, liegt doch die Fähigkeit Neues zu schaffen. „Genie ist die meisterhafte Originalität der Naturgabe eines Subjekts im freien Gebrauch seiner Erkenntnisvermögen“ lautet die Begriffsdefinition in der „Kritik der Urteilskraft“, pag. 187, und Fries (System der Logik, pag. 345) definiert: „ein guter Kopf mit Originalität der Selbsttätigkeit heißt Genie.“ — Galabert (a. a. O.) sagt von der Milieubeeinflussung des Künstlers wieder, im Geiste Taines „Par ce qui'il a de connexe avec la science et avec la morale l'art dépend des idées dominantes de la façon dont une société explique la nature et comprend l'humanité; l'état des esprits influera sur lui.“

[1]) „Le propre du talent médiocre c'est d'être une résultante dont ou peut retrouver et reconnaître tous les chiffres en étudiant le milieu et le caractère extérieur d'un auteur tel qu'il s'est déroulé dans la vie. Le propre du génie au contraire c'est de renfermer comme chiffres essentiels des inconnues irréductibles: Guyau, L'Art . . . pag. 31.

[2]) L'Art . . . p. 21.

fühl den Mitmenschen anschaulich mitzuteilen. In der Kunst selbst, ohne daß sie äußerlich moralische oder soziale Ziel verfolgt, liegt aber eine tiefe Moralität und Soziabilität. „In der Tat hat sie die bestehende Gesellschaft stets entweder zum Fortschreiten oder zum Zurückweichen gebracht: je nachdem die Kunst die Einbildungskraft mit einer ideal dargestellten besseren oder schlechteren Gesellschaft sympathisieren läßt. Darin besteht für den Soziologen das Moralische in der Kunst, das ihr ganz eigen und immanent ist, das nicht das Ergebnis einer Berechnung sein kann, das im Gegenteil jenseits von aller Berechnung, jenseits von allem Zwecksuchen steht. Die wahre künstlerische Schönheit ist aus eigener Kraft sittlich und sie ist ein Ausdruck des wahren Gemeinsinnes". Und den letzten Grund dafür sehen wir eben im Wesen der ästhetischen Erregung, die, wie die „Problèmes de l'Esthétique" erläutern: eine Resonanz der Sensation in unserm ganzen Bewußtsein, in der Sensibilität, in der Intelligenz und im Willen ist.

Wenn, wie wir nachzuweisen suchten, Guyaus Grundgedanken in der Einfühlungsästhetik und der synthetischen deutschen Ästhetik vorgebildet sind, so ist es doch sein Verdienst, die Kunstbetrachtung in den Brennpunkt der Soziologie gerückt zu haben.

Die humanitären Kunsttheorien.

Ihre Verwandtschaft mit der Theorie des sozialistischen Tendenzbildes, ihr großer Einfluß auf eine lange Periode französischer Kunstentwicklung, machen für uns die humanitären Kunsttheorien des 18. Jahrhunderts besonders beachtenswert. — Die französische Ästhetik vor Diderot nimmt lange nicht den Rang ein, den diese Wissenschaft in Deutschland durch Baumgarten (B. Aesthetica 1750—58) erhalten hat. Diderots einzig ernst zu nehmender Vorgänger war P. André,

der, nach einer ganz in philosophischen Bahnen laufenden Untersuchung von Crouzaz (1724), seinen „Essai sur le beau“ 1741 herausgab. Diese Ästhetik, die den drei cartesischen Klassen eingeborner Ideen, drei Arten von Schönheit entsprechen ließ, war für Diderot von nicht viel größerm Einfluß, als die von ihm verhöhnte Ansicht Batteux', die Kunst sei nur Nachahmung der schönen Natur. Hutcheson und Burke bekämpft er, um auf eigenem Boden eine Theorie des Schönen zu bauen, die wohl am meisten an die ästhetische Lehre des heiligen Augustin erinnert. Dieser führt alle Schönheit auf die Einheit zurück oder auf den genauen Zusammenhang der Teile eines Ganzen unter sich und auf den genauen Zusammenhang der Teile eines Teiles, der als Ganzes betrachtet wird usw. Diderot sieht darin mehr das Wesen des Vollkommenen als des Schönen und definiert[1]), indem er die niederen Sinne ausschließt: „Schön (außer mir) ist alles, was in sich die Möglichkeit enthält, in meiner Urteilskraft die Idee von Zusammenhängen (rapports) zu wecken. Schön in bezug auf mich ist alles, was diese Idee weckt.“

Dieser Schönheitsbegriff teilt sich in ein beau réel: alles was aus sich selbst die Idee der Zusammenhänge wecken kann und in ein beau rélatif: alles was die den Dingen zukommenden Zusammenhänge weckt, wenn man es mit diesen Dingen vergleicht[2]).

Diese „rapports“ scheinen uns verwandt mit dem „harmonischen Zusammenfließen des Mannigfachen“ bei Sulzer oder relatif identisch mit der „Einheit des Mannifachen“ bei Eberhard. Anerkennen wir bei diesen

---

[1]) Artikel „Beau“: In der Encyklopädie. 1751.

[2]) Beau réel est tout ce qui contient en soi de quoi réveiller l'idée de rapports; beau rélatif tout ce qui réveille des rapports convenables avec les choses auxquelles il en faut faire le comparaison. (Artikel Beau.)

Vertretern der Wolfschen Schule, daß sie die Schönheit in Formverhältnissen suchten, so dürfen wir das auch für Diderot zugeben. Die Erkenntnis, die diesen Ästhetikern aber schon eigen war, daß ästhetischer Genuß im Fühlen besteht und daß das etwas anderes ist als Erkennen, findet sich bei Diderot noch nicht. Baumgarten war doch schon so weit anzunehmen, daß ästhetische Erkenntnisse ein klares (Verstand) und ein niederes (Sinnlichkeit) Erkennen bedingen. Diderot kennt diese Differenzierung, die auch nur der erste Schritt zur Wahrheit ist, nicht.

Das Erfassen der Zusammenhänge, des harmonischen Zusammenfließens des Mannigfachen hat Diderot als Kunstprinzip nicht genügt. Zwar beruht der Artikel „Beau" allein auf diesen formalen Prinzipien und erst fünfzehn Jahre später wurde das System nach der moralischen Seite hin erweitert[1]). Man darf ausdrücklich darauf hinweisen, daß Diderot nicht den umgekehrten Weg einschlug, d. h. eine Ästhetik auf moralische Voraussetzungen baute. Wie Sulzer mag Diderot gefunden haben die Schönheit, die nur die Idee der formalen „rapports" wecke, sei ein müßiges Spiel der Phantasie — wenn auch schon Schönheit. Deshalb verlangte er von ihr die moralische Tendenz, die er in den Gegenstand verlegt. Das Prinzip der „rapports" wird die ästhetische Wirkung vermitteln, wie das Lotze[2]) bei Sulzer nachweist. Diderot spricht sich darüber nirgends aus, aber einer anderen theoretischen Voraussetzung hat er natürlich in der Bilderkritik nicht folgen können. So wesentlich ihm der Stoff ist, so sehr hat er dessen künstlerische Durchbildung beurteilt. Er stellte sein Auge weit mehr in den Dienst moderner Ästhetik als seine philosophischen Begriffe. — Die Leitsätze der Gefühls- und Moralästhetik waren:

---

[1]) Oeuvres de Diderot. Ed. Desray 1798. Tom 13: Les Salon de 1765 und Essai sur la peinture.

[2]) Ästhetik, p. 26.

das doppelte Prinzip der Kunst, d. h. die Idee formaler Zusammenhänge und die Erinnerung an moralische Eigenschaften und Wesen, soll die Kunst veranlassen, „die großen und schönen Taten zu verherrlichen und zu verewigen, die unglückliche und beschimpfte Tugend zu ehren, das glückliche Laster zu brandmarken, den Tyrannen Schrecken einzuflößen“[1]). „Warum sollte die Kunst nicht auch sich unter die Lehrer der Menschheit setzen, die Tröster für die Übel des Lebens, die Rächer des Verbrechens, die Belohner der Tugend?“ und „rendre la vertu aimable, le vice odieux, le ridicule saillant violà le projet de tout honnête lomme qui prend la plume, le pinceau ou le ciseau“[2]).

Noch zu Diderots Lebzeiten rezipierte die Encyklopädie eine deutsche Ästhetik. Im Supplementsband I von 1776 wurde als Artikel „Art“ ein Extrakt aus J. G. Sulzers „Allgemeiner Theorie der schönen Künste“ übersetzt[3]). Auch Sulzer, den wir in diesem Zusammenhang nicht übergehen dürfen, widmet dem Kunststoff eine überwiegende Beachtung. Aber wie Diderot geht er von einem formalen Grundgedanken aus: für ihn ist Schönheit fühlbare Ordnung in der Mannigfaltigkeit und harmonisches Zusammenfließen des Mannigfachen. So wirkt der ästhetische Eindruck auf das Gemüt und da dieses die Begehrungskräfte weckt, da die Gestalten des Guten n i c h t e r k a n n t sondern e m p f u n d e n werden[4]), hat die Kunst dem Guten und Wahren zu dienen. Daß der Kunst diese Aufgabe zukomme, beweißt Sulzer aus der Natur, die alles Begehrenswerte schön, alles Gemeine und Schädliche abstoßend geformt

---

[1]) Essai t. 13 p. 451. Beachtenswert die Vorausahnung des politischen Tendenzbildes!

[2]) Ibid, p. 450.

[3]) J. G. Sulzers „Allgemeine Theorie der schönen Künste wurde in Lexikonform 1771—74 publiziert. Wir zitieren nach dem Bieler Nachdruck, 4 Bde. 1777.

[4]) II [1] p. 61.

habe[1]). So gelangt Sulzer zu den gleichen Postulaten wie Diderot; die schönen Künste sind ihm die eigentlichen Mittel, die Gemüter der Menschen mit Zuneigung für alles Gute zu erfüllen — die Wahrheit wirksam zu machen und der Tugend Reizung zu geben — den Menschen zu jedem Guten anzutreiben und von allen schädlichen Unternehmungen zurückzuhalten und überhaupt ihm, wenn er einmal von seinem wahren sittlichen Interesse unterrichtet worden, jede Kraft zu unaufhörlicher Bewirkung derselben in seine Seele zu legen“[2]). Darum dient eben die Malerei höherm Gebrauche als nur die Augen zu erfreuen und dieser besteht in Unterstützung der Andacht, in Erweckung patriotischer Gesinnung in öffentlichen Gebäuden, in Nahrung für die Privattugend in Zimmern[3]). — die Stellen, die ganz deutlich die hohe Schätzung des Gegenständlichen beweisen, sind sehr zahlreich; es ist also begreiflich, daß R. Zimmermann (in seiner Geschichte der Ästhetik) Sulzer den Vorwurf macht, er gehe von der objektiven Wertung der Schönheit zur rein stofflichen hinüber. Anderseits darf man mit Lotze[4]) annehmen, daß Sulzer — (wie auch Diderot) — von den bloßen Verhältnissen des Mannigfachen ausgehend, eine Steigerung jener „Einheit des Vielen“, der Schön-

---

[1]) „Die allgemeine Bestrebung der schönen Kunst muß also dahin abzielen, alle Werke der Menschen in der Absicht zu verschönern, in welcher die Natur die Werke der Schöpfung verschönert hat . . ., daß durch die sanften Eindrücke des Schönen, des Wohlgereimten und Schicklichen unser Geist und Herz eine edlere Wendung bekommen . . . Bosheit, Laster und alles was dem sittlichen Menschen verderblich ist, muß durch Bearbeitung der Künste eine sinnliche Form bekommen, die unsere Aufmerksamkeit reizt, aber so, daß wir es recht in die Augen fassen, um einen immerwährenden Abscheu davon zu bekommen. II ^{1} p. 57.

[2]) II^1 p. 68, vergl. auch II^1 76; I^2 599; II^1 55 etc.

[3]) I^2 p. 724.

[4]) Ästhetik, p. 25 ff.

heit, wünschte durch künstlerische Gestaltung eines nicht nur die Phantasie sondern auch den Verstand ansprechenden Gegenstandes. So ist die Schönheit abstufbar und meßbar durch ein Produkt aus der Wohlgefälligkeit der Form in den Wert des in ihr niedergelegten Inhaltes — dieser aber wird an einen bestimmten Stoff gebunden[1]). Tatsächlich kann man sich nicht verhehlen, daß die Vorschrift eines bestimmten Gegenstandes, der dem künstlerischen Gehalt als Gefäß dienen soll, bei allen ästhetischen Reserven theoretisch bedenklich ist. Die Schule dieser „Gegenstandsästhetik" kam denn auch bald soweit, dem moralischen Thema mehr Aufmerksamkeit zu schenken, als etwa der formvollendeten Gestaltung eines neutralen Stoffes[2]). So z. B. Chaussard, der in seiner „Dignité des Arts" das moralische Genrebild verteidigte auf Kosten der „polissonneries de Boucher et consorts" und auf Kosten der Historienmalerei. Ein Beispiel der Treue, der Wohltätigkeit, eine Episode werktätiger Moral, eine Lehre aus dem Alltagsleben, selbst eine Karikatur könne stets zur Sittenbildung beitragen und sei der Republik von Nutzen[3]). —

Die Revolutionszeit übersetzte diese Theorien in die Kunstpraxis, soweit sie nicht schon unter dem Ancien Régime in der Form des moralischen Tendenzbildes wirksam waren[4]). —

---

[1]) So findet Sulzer an dem einfachen Thema des geschlachteten Ochsen wenig Gefallen; er frägt entrüstet: „Warum soll man doch ein solches Stück mit dem Namen Gemählde beehren?" Ibid II[2] 99

[2]) Auch der Artikel „Peinture" der Encyklopädie (1765), vom Chevalier de Jaucourt weist auf den Nutzen der Malerei hin, „deren Gegenstand den Regierenden stets dazu diente, ihren Untertanen die gewünschten politischen oder religiösen Ideen beizubringeen"". p. 267.

[3]) Vergl. Benoit, L'Art français sous la Révolution et sous l'Empire. p. 75.

[4]) Die Verbindung von Kunst und Moral auf ästhetischer Basis wurde besonders in England ausgebildet.

Der schon vom Stifter des moralischen Sensualismus, dem Grafen Shaftsbury (1671—1713), ausgesprochene Satz: All beauty is truth, heißt doch, daß Kunst charakteristisch sein müsse. Diese rein ästhetische Forderung führte John Ruskin zum Postulat der Wahrhaftigkeit in der Kunst wie im Leben, der Kunstmaterie. Auf diesem Wege gelangte er zu der Formel, daß die Kunst eines Volkes der Ausdruck seiner gesellschaftlichen und politischen Tugenden sei (Antrittsrede); dabei spielt das seelische Bewußtwerden der Sinneseindrücke wohl die wesentliche Rolle, aber auch das formale Element tritt, besonders in den späteren Werken Ruskins, stark hervor. Wie die künstlerische Persönlichkeit im Werk sich ausspricht, das ist entscheidend für die Beurteilung, „wenn wirklicher Wert in den Dingen steckt, so war sein Ausgangspunkt auch in einem echten Seelenkern gelegen“ (Kunst und Moral). So ist die Kunst die Form für den anschaulich gemachten Seelengehalt des Künstlers und beruht weder auf dem Stoff allein, noch allein auf artistischem Können. Solche Kunst wird den Menschen in seiner Totalität („das moralische Individuum“) in Kontemplation aufgehen, in Entzücken erbeben machen und durch ästhetische Emotion sein ganzes Wesen heben. Denn „Was wir lieben bestimmt was wir sind und ist das Merkmal dessen was wir sind, und den Geschmack bilden heißt ausnahmslos den Charakter bilden“ (Der Kranz von Olivenzweigen). Diese Ästhetik, deren Verwandtschaft mit der soziologischen und der Einfühlungsästhetik unschwer nachzuweisen ist, führte Ruskin zu einem eigenen System ethischer Nationalökonomie. Kunst und Leben sind ihm eins — darum soll das Leben im ganzen Volke gehoben werden, wenn wir eine Kunstblüte wollen —. Zur Vertiefung der Lebenswerte auch der Ärmsten verlangt Ruskin „das Recht auf Freude an der Arbeit“, das wieder, in dem es die breitesten Schichten emporzieht, diese zur ästhetischen Konsumtion, dem notwendigsten Agens aller menschlichen Produktion befähigt. (Ruskins heftige Angriffe gegen Adam Smith führen wir auf mangelhafte Kenntnis der Smithschen Werke zurück. Die Untersuchungen Prof. A. Onkens haben das Smithproblem so weit gefördert, daß wir heute den großen Schotten scharf von seiner Schule trennen.

Smith hat nie im Sinne Benthams den krassen Utilitarismus verfochten und sein Grundprinzip „Utilitarismus und Benevolenz" dürfte selbst Ruskins Träumen als Unterlage dienen.)

In Theorie und Praxis glaubte Ruskin seine Pläne einfach durch Rückwärtsentwicklung unsrer Kultur zu verwirklichen, während sein Freund und Geistesverwandter William Morris auf dem Wege der sozialen Revolutionen das Land der Utopien erreichen wollte, in dem aus einer kommunistisch organisierten Gesellschaft eine mittelalterliche Handwerkskunst aufblühen sollte.

Aus der Nachfolge Ruskins erwähnen wir Oskar Wilde, der Sozialreformpläne auf Grund der Technik träumt; ferner die Gartenstadtbewegung, die in ähnlich reaktionärer Weise wie Ruskin dem drängenden Zug der modernen Entwicklung in die Räder fallen will, ihn zur Rückkehr zwingen möchte, anstatt neue Evolutionsgeleise zu suchen. Da alle diese Ideen mit starker werbender Kraft heute in ganz Europa sich verbreiten, hielten wir einen Hinweis für geboten. Im besondern verweisen wir auf die kleine Literaturauswahl:

Deutsche Gesamtausgaben von Ruskin bei Heitz in Straßburg und Diedrichs in Jena.

(Hier die Kapitel über Volkswirtschaft und Moral, Bd. IV und V.)

Charlotte Broicher: Ruskin und sein Werk, III Bde. (Diedrichs, Jena).

Marie von Bunsen: John Ruskin und sein Wirken. (Klinkhardt und Biermann, Leipzig.)

Benoit-Leroy: La Cité-jardin. Préface par, Ch. Gide; Paris 04.

Ebenezer Howard: Gartenstädte in Sicht (übers. bei Diedrichs 1907).

Karl Scheffler: Moderne Kultur, Kap. Gartenstädte. Herausg. von Prof. Heick (Verlagsanst. Stuttgart).

Vandervelde: Essais Socialistes (Alcan, Paris).

Oskar Wilde: Der Sozialismus und die Seele des Menschen.

William Morris (Klinkhardt und Biermann, Leipzig): Neues aus Nirgendland, Utopischer Roman. Die Geschichte der glänzenden Ebene. Zeichen der Zeit.

Sozialistische Kunsttheorien.

Ein wichtiges Sondergebiet in der soziologischen Kunstbetrachtung ist die Beleuchtung der Kunsttheorie und der Malerei vom Standpunkt des Sozialismus. Wir haben schon weiter oben das sozialeTendenzbild, das dazu beitragen will, die Gesellschaftsgrundlagen zu festigen oder neue politische Horizonte zu öffnen, vom sozialistischen Tendenzbild getrennt[1]). Den Kunststoff oft auch Gehalt und Form beeinflußende geistige oder wirtschaftliche Strömungen haben wir schon in der Theorie der humanitären und der großen revolutionären Zeit kennen gelernt. Auch hier kamen soziale Fragen in Betracht, wie überhaupt die Zyklenbewegung der Universalgeschichte sich um soziale Probleme dreht. — Die soziale Frage des 19. Jahrhunderts hat in der Form des Sozialismus die wirtschaftliche Seite zum Kernpunkt gemacht und alle, frühere Zeiten bewegende, Faktoren ethischer, politischer, religiöser Natur, an zweite und dritte Stelle gerückt. Wir stehen mitten im Emanzipationskampf des, durch das moderne kapitalistische Wirtschaftssystem geschaffenen und unter ihm leidenden, Proletariats der Neuzeit. Wenn der Neid, der Haß, die Empörung, die den vierten Stand zur Emanzipation anspornen, durchaus nicht nur in wirtschaftlichen, sondern

---

Kunsthoffnungen und Kunstsorgen u. a. Essays: Die Kunst des Volkes (2). Die Schönheit des Lebens (3). Kleinere Schriften.

[1]) Unter dem Titel „Sozialistisches Tendenzbild" bespricht Richard Muther (Geschichte der Malerei im 19. Jahrh. Bd. II p. 186 f.) eine Reihe politischer, sozialer und sozialistischer Tendenzbilder mit einer für uns ungenügenden, bald zu weiten, bald zu engen Begriffsabgrenzung; ähnlich wie Emil Reich (Die bürgerl. Kunst und die besitzlosen Volksklassen), der übrigens im zweiten Nachtrag zur zweiten Auflage konstatiert, daß Muthers Kapitel „seiner Arbeit stark verpflichtet ist".

auch in psychologischen Gründen wurzelte, so hat der ganze Kampf doch wesentlich ökonomischen Charakter. „Ideal kann sich eine Klasse selbstverständlich nur dann als emanzipiert betrachten, wenn sie als Klasse wirtschaftlich und somit politisch herrschend oder mindestens unabhängig geworden ist; das Proletariat, das in ökonomischer Abhängigkeit vom Kapital sich befindet, also nur, wenn es diese Abhängigkeit vom Kapital aufhebt"[1]). Wir müssen den ökonomischen Materialismus einfach als einen eminent wichtigen Faktor der Zeitgeschichte konstatieren und verweisen für seine Kritik auf die einschlägige Literatur[2]). Für die Charakteristik des Kunstvorwurfes im 19. Jahrhundert ist ein nicht zu verkennendes Moment, daß unsere Zeit von der Forderung des Kollektiveigentumes bewegt wird wie das 18. Jahrhundert von der Forderung der Menschenrechte. Daß andere Kreise Träger der Kampfideen sind, findet auch sein Wiederspiel in der Kunst.

P. J. Proudhon.

Unter den „rationalen" Vorläufern des modernen Sozialismus zeigt sich die materialistische Weltauffassung, neben Owen, vielleicht am deutlichsten bei P. J. Proudhon. Durchaus nicht etwa als Grundprinzip seiner Lehren, die vom Sozialismus zum Individualismus, vom kleinbürgerlichen Wirtschaftssinn zumAnarchismus pendeln[3]). Wo aber Proudhon Gelegenheit hat

---

[1]) W. Sombart: Sozialismus und soziale Bewegung (Fischer, Jena 1905) p. 57.

[2]) Masaryk a. a. O.

Rudolf Stammler: Wirtschaft u. Recht. Leipzig 1896.

Weitere Literaturangaben bei L. Stein a. a. O., p. 382 und 177.

[3]) Proudhon, seine Lehre und sein Leben von Diehl.

Proudhon in „Politiques et Moralistes du XIXe siècle" von Emile Faguet, III. Serie.

Ideale, Gefühle, Emotionen die ihm als Gemeingut der Menschheit instinktiv verhaßt sind, anzugreifen, da kämpft er mit den Waffen des brutalsten Materialismus. Er kennt nur ein „Ideal“, das der Gerechtigkeit, auf dem seine wichtigsten extrem individualistischen-anarchistischen Theorien beruhen; Proudhon selbst sieht die Wurzel der „idée de justice“ im Sinne des Absoluten, der durchaus rational ist, während alles sogenannte Ideale sentimentalen Charakter hat. Alle Gefühle aber sind ihm widerlich, für ihn gibt es nur Gesetze und Lehrsätze, die Welt ist mathematisch reduzierbare Materie[1]). Auch Proudhon läßt die „Blume des Ideals“ nur in den materiellen Bedingungen der Existenz wurzeln; die Blume selbst sagt seinen stumpfen Sinnen wenig oder nichts, er steht ihr aber nicht indifferent gegenüber wie der Sozialismus streng marxistischer Observanz („Die Arbeiterklasse hat keine Ideale zu verwirklichen!“) sondern feindlich. Ideale sind Träume der Vollkommenheit, der Güte, der Schönheit, die mit nichts in der Natur zusammenhängen, die im Menschen nur gewissen Eigenschaften der Phantasie und Exaltation entsprechen, denen man mit Grund mißtraut, da sie im praktischen Leben nur schädlich sind. Wenn die Phantasie den noch zu schwachen Verstand verdrängt, tritt an die Stelle der das „Absolute“ suchenden Intelligenz der vage poetische, künstlerische Idealismus, dessen vollkommenster Ausdruck die Gottesidee ist.

Im Kampf gegen die Gottesidee[2]) hat Proudhon schon das ganze Rüstzeug hervorgeholt, das ihm später

---

[1]) „A l'égard de tout ce qui est sentiment Proudhon a une défiance invincible. Il a tant aimé les lois et les axiomes, qu'il croit que l'homme peut être mû et transporté, pour le plus grand bien de l'humanité, par la contemplation d'une formule.“ Faguet ibid p. 191.

[2]) La Justice dans la Revolution et dans l'Eglise (bes. neuvième étude) 1858 éd. de Bruxelles; schon hier veröffentlichte Proudhon auch ästhetische Prinzipien ähnlich den, sieben Jahre später, publizierten; das Leit-

im Angriff gegen die Kunst dient. L'idéal est source de tout péché", weil „idéalâterie" zur idolâtrie führt, weil die menschliche Phantasie sich einen idealen Gott schafft nach dem Ebenbild des Menschen; diese Idee an Stelle des klaren kalten Absoluten hindert die Menschheit, dem einziger Prinzip ihrer Evolution zu folgen: dem Intellekt. Faguet weist darauf hin, daß die Gottesidee tatsächlich das Absolute — höchste Gerechtigkeit, Intelligenz und Vernunft — enthält ganz ebenso wie das (im Sinne Proudhons) Ideale — höchste Schönheit, Macht, Majestät. Das Absolute in Gott will Proudhon nicht kennen; das Ideale ist ihm „l'origine du mal", und von allen Gefühlen ist keines müßiger und verderblicher als das für das Schöne! Der immanente moralische oder soziologische Charakter der schönen Idee, des Kunstschönen ist Proudhon völlig fremd und der spätere Kunsttheoretiker ist nie zu andrer Ansicht gekommen[1]).

Die extrem rationalistische Richtung, die Proudhon der Religion gegenüber vertritt, wollte der ungemein produktive Denker auch der Kunst gegenüber zur Gel-

---

motiv: ohne Vernunft keine Kunst, zur intuitiven oder reflektierten Erkenntnis tritt aber der Geschmack, beide sind untrennbar; Geschmack ohne Erkenntnis, Vernunft ohne „Ideal" ist nicht wahre Kunst.

[1]) Diese Seite von Proudhous Werke ist weniger bei Diehl als bei Faguet beleuchtet, der aber auch den ästhetischen Theorien keine eingehende Würdigung zukommen läßt. Über das Wesen des Schönen vom Standpunkt der Proudhonschen Religionskritik lesen wir bei Faguet a. O. (p. 138): Sans croire que le beau ait nécessairement une vertu moralisante il est très malaisé de concevoir qu'il soit corrupteur par lui-même. C'est à le croire que Proudhon a toujours penché et à le prouver qui'l s'est essayé quelquefois. C'est vaguement le fond de sa pensée. Elle est extrémement contestable . . Qu'entre le beau et le bien il n'y ait pas accord nécessaire, concert, concours, ni surtout production réciproqué je le veux très bien; mais qu'il y ait antagonisme je ne le vois pas.

tung bringen. Die Freundschaft mit seinem Landsmann Courbet mag den Anstoß zu manchem Kunstgespräch gegeben haben; der Drang alles auch nur halbwegs Gekannte auf die einfachsten ganz verstandesgemäßen, ganz materialistischen Formeln zu reduzieren, veranlaßte Proudhon sein Buch „Du Prinzipe de l'Art et de sa Destination Soziale" zu schreiben. Erschienen ist es erst zwei Jahre nach seinem Tode als zweiter Band der „Oeuvres Posthumes". Ein Buch voller Widersprüche, Schrullen, Bizarrerien, eine gänzlich außerästhetische Würdigung alter und neuer Kunst voller grotesker Irrtümer[1]) — und trotzdem ein Zeitdokument von unvergänglichem Wert.

Neben oder unter der rationalen Seite der Kunst anerkennt Proudhon doch ihre ideologische Bedeutung. Ohne Seele, ohne Sensibilität, keine Kunst; man könnte aber nicht sagen, daß dieser Gedanke das ganze Werk beherrsche, schon aus dem einen Grunde, weil Proudhon mit souveräner Leichtigkeit psychologische und ästhetische Begriffe erweitert und vertauscht[2]).

Das erste Prinzip der Kunst ist für Proudhon unsere Eigenschaft, zu fühlen. (Das Schöne und das Häßliche, das Erhabene und das Gemeine, Glück und

---

[1]) Selbst in seinem eigensten Gebiet, der Soziologie, irrt sich P. auffällig; z. B. wenn er die von ihm vertretene Kunstpflege als mit der Philosophie positive von A. Comte identisch ansieht: Wir wissen, daß Comte dem Ästhetischen als solchem, sogar der schönen Form moralischen Charakter zuspricht. (Vergl. oben pag. 29.)

[2]) Zola beurteilt (in Mes Haines p. 21 f.) das Buch noch zu günstig wenn er sagt: son livre est vigoureusement pensé il a une logique écrasante; seulement toutes les définitions, tous les axiomes sont faux. C'est une colossale erreure déducte avec une force de raisonnement qu'on ne devrait jamais mettre qu'au service de la vérité". Tatsächlich beweist das beständige Identifizieren von Begriffen wie Gefühl und Gedanke, Idee und Zweck usw. daß Proudhon die philosophische Klarheit fehlte;

Unglück), einen Gedanken, ein Gefühl in einer Form zu erfassen, fröhlich oder traurig zu sein ohne tatsächlichen Grund, beim einfachen Anblick eines Bildes. Hierin besteht die Erfindungskraft des Künstlers; sein Talent (der Ausführung) wird darin bestehen, in der Seele der andern das Gefühl zu wecken, das er selbst empfindet.

Dieses erste Prinzip führt zu dem ganz interessanten zweiten, der wahren Antithese aller soziologisch-ästhetischen Gesetze: den Impuls zur künstlerischen Produktion erhält nach Proudhon der Künstler durch Selbstachtung oder durch Selbstliebe[1]).

Nur wer wie Proudhon die soziale Wirkung der Kunst einseitig auf ihren Stoff beschränkt, kann im gleichen Atemzug von rein egoistischem Charakter des Kunstschaffens und von sozialer Kunstbetrachtung sprechen. Wer im Schaffen von Kunstwerken das Moment der ästhetischen Sympathie, das nach Guyau identisch ist mit einem sozialen Gefühl, negiert, der weist eben die soziale Kunstbetrachtung aus dem Gebiet der Ästehetik, sei es nun zugunsten einer rationalen außerästhetischen Wertung (Proudhon) oder zugunsten der angewandten Psychologie (Meumann, Ästhetik der Gegenwart, p. 127). So ist die Übereinstimmung von Proudhons zweitem Prinzip mit Meumanns Definiton der Kunstproduktion logisch notwendig. Meumann[2]) sagt: „Die künstlerische Tätigkeit ist äußere Darstellung einer durch eine Persönlichkeit in individueller und anschaulicher Weise verarbeiteten Wirklichkeit, in einem Werk, mit anschaulichen Mitteln,

---

er rühmt sich auch seiner ästhetischen Ahnungslosigkeit und beruft sich auf die Politiker Guizot und Thiers, die auch über Kunst sprachen ohne viel mehr davon zu verstehen als Proudhon; dieser macht sich zum Anwalt der kunstfremden Majorität, die eine Kunst die ihr nicht dient, „mit allen ihren Wundern verachtet und verneint.“

[1]) a. a. O. p. 19.

[2]) a. a. O. p. 103.

die ästhetische Verständlichkeit haben und die je nach der einzelnen Kunstgattung verschieden sind; in einem Werk ferner, das nur dem persönlichen Zweck des Künstlers dient: der vollkommene Ausdruck seiner innern Erlebnisse zu sein, dessen Zweck daher in ihm selbst liegt". —

Die induktiv-deduktive Methode legt bekanntlich einen sozialen Charakter in das Ästhetische selbst. So nimmt sie die Mitte ein zwischen Proudhons außerästhetischer Sozialkunst und Meumanns asozialer Ästhetik, zwei Theorien, die sich im Prinzip des Egoismus die Hand reichen! Beide Theorien können, aus diesem Grunde schon, nie zum Ausgangspunkt soziologischer Kunstbetrachtung dienen; die ästhetische Wertung sozialer Kunst ist nur auf synthetischem Boden möglich, einer Theorie, die losgelöst vom Gegenstand, einen der Kunst immanenten ethischen Wert annimmt.

Das dritte, innerlich „nicht durchaus notwendige" Kunstprinzip Proudhons ist die Eigenschaft der Nachahmung; nachahmen ist oft verschönern; tatsächlich soll das Ideale hinzutreten, denn einfache Naturkopie ist keine Kunst. Idealisieren heißt generalisieren, die Antithese von realer Darstellung, und der Künstler erweitert die Naturschöpfung, indem er Bilder nach eigenen Ideen hervorbringt, Ideen, die er uns mitteilen will.

Nun sagt aber die Natur nicht alles was uns interessiert, sie weiß nichts von unserm sozialen Leben, das an und für sich eine neue Welt ist, eine zweite Natur. Die Natur selbst kann uns nichts von unsern Gefühlen, von unserer innern Bewegung, vom wechselnden Einfluß, den sie auf uns ausübt, erzählen[1]). Deshalb ist die bloße Bewunderung schöner und durch Idealisierung gehobener Formen erst der Anfang der

---

[1]) Für die Kritik im allgemeinen verweisen wir auf die Ausführungen über Guyau und über den Stil des sozialistischen Tendenzbildes.

Kunst. Unser moralisches Leben besteht aus ganz andern Dingen als aus dieser oberflächlichen und sterilen Anschauung: die ungeheure Mannigfaltigkeit der menschlichen Handlungen und Leidenschaften, die Vorurteile und Glaubensrichtungen, die Lebensbedingungen, Kasten, Religion, Familie, die häusliche Komödie, die öffentliche Tragödie, die nationale Epopöe, die Revolution: alles das ist Kunststoff, eben so gut wie Stoff der Philosophie und will nicht nur nach den Regeln der wissenschaftlichen Beobachtung, sondern auch nach denjenigen des Ideals wiedergegeben werden. Wenn Proudhon „Ideal" sagt, meint er entweder das verabscheute Ideal der Einbildung oder dann eine Antithese des Realen, die sofort rational umgewertet, auf kürzestem Wege moralisch und sozial wirksam wird. Das ergibt sich aus der Kunstdefinition, die er auf den Prinzipien errichtet: „Kunst ist eine idealistische Darstellung der Natur und unser selbst zum Zwecke physischer und moralischer Vervollkommnung der Menschheit. (Castigat pingendo mores aut erigit.) [1])

[1]) Proudhons Kunstanschauung läßt sich nicht nur bezüglich des Prinzips der Künstlertätigkeit sondern in ihrem Kern mit deutscher Ästhetik vergleichen. Abgesehen von der Verwandtschaft mit Diderot und Sulzer sind interessante Analogien mit Kant nachzuweisen. Im Anschluß an Lotze haben wir darauf hingewiesen, daß Kants Definition des Schönen (Schön ist was in der bloßen Vorstellung ohne Interesse an seinem Dasein und ohne Begriff allgemein und notwendig gefällt), Kant selbst wenig Achtung für die Kunst abzuringen vermochte; deshalb sein Gedanke, den Stoff mit der moralischen Idee in Verbindung zu bringen. Auch Proudhon ist im Grunde Formalist, wenn er die Kunstempfindung bezeichnet als die Fähigkeit „ein Gefühl in einer Form zu erfassen, fröhlich oder trauig zu sein ohne tatsächlichen Grund", da aber auch ihm das bloße Formenspiel „oberflächlich und steril" erscheint, will er durch das Thema das moralische Element lebendig werden lassen. Natürlich beruht der Wesensunterschied

Die wichtigsten Folgerungen aus dieser Definition sind:

1. In jedem Kunstwerk ist in erster Linie seine sogenannte Idee, sein praktischer Zweck und in zweiter Linie nur die Ausführung zu beachten, die Wirkungen vor den Mitteln, der Inhalt vor dem Gehalt, der Gedanke vor seiner anschaulichen Darstellung nach ästhetischen Gesetzen.

2. Die Idee des Künstlers muß stets logisch, rational, wahr sein und unter diesem Gesichtspunkt hat die philosophische Kritik das Werk zu beurteilen; über die Einkleidung der Idee kann man nicht mit der gleichen Sicherheit urteilen, denn: de gustibus et coloribus non disputandum.

3. Das Kunstwerk setzt sich also aus Idee und Darstellung zusammen, die erste ist rational, die zweite hängt vom Geschmack und den Ausdrucksmitteln des Künstlers ab; die erstere läßt sich erklären, die zweite nicht.

4. In jedem Fall spricht dieses eine für die Idee: wenn nicht alles, was Vernunftgemäß ist sich gut darstellen läßt, so kann nichts wahrhaft Schönes irrational sein.

Idee, Schönheit, Form, Geschmack — alles sind schließlich bei Proudhon leere Worte und das führende Prinzip ist die Vernunft[1]) .Seine Vernunft und seine philosophische Kritik beurteilt die ganze Kunstgeschichte von dem sehr persönlichen Standpunkt des

---

zwischen Kant und Proudhon darin, daß Kant das Moralische in Verbindung mit der schönen Form will, während Proudhon, um mit Zola zu reden, (a. a. O.) „veut un moraliste en peinture et peu semble lui importer que ce moraliste moralise avec un pinceau ou avec un balai". (Vergl. w. O. pag. 28.)

[1]) Dès lors qu'en moi la raison n'est pas satisfaite, ou ce qui revient au même, des qu'elle a cessé de l'être, le goût, qui d'abord s'etait laissé prevenir, se met à la parti et fait volteface. — Que m' importe que Dela-

Nurrationalisten und Nurmaterialisten. Ägyptische Kunst erhält eine gute Zensur wegen ihres typischen äußerlich sozialen Charakters; der Formenkultus der Griechen findet seine Billigung nicht, während die asketische Kunst des Mittelalters Proudhons ethischen Forderungen entspricht. Die Renaissancekünslter, die nur einer religions- und sittenlosen Gesellschaft dienten, werden abgelehnt und was wichtiger ist, jeder religiösen Darstellung, jeder Mystik Leonardos oder Raphaels wird im Jahrhundert des Sozialismus, der Demokratie, der Wissenschaft und des Fortschrittes die Türe gewiesen. Wir wissen also was Proudhon meint, wenn er sagt, „alles wahrhaft Schöne sei rational“[1]). Nur der holländische und englische Realismus findet Gnade, die Darstellung des alltäglichen sozialen Lebens im Spiegel einer republikanischen rationalistischen Kunst. Die Kunst der Revolution und der Romantik bieten Anlaß zu ungezählten Aussetzungen. Da die Kunst Ausdruck der Gesellschaft ist und nur zu ihrer Vervollkommnung dient, prüft Proudhon an einzelnen Historienbildern Davids die geschichtliche Treue — und in fast allen wird das Thema und, d. h. für diese Art Kunstbetrachtung, das Bild als verfehlt bezeichnet[2]); Delacroix gibt ihm Gelegenheit, seine Art von Milieutheorie und Genieauffassung zu entwickeln, wie ihn der Pantheonfries von David d'Angers zu charaktristischen Ausfällen gegen

---

croix se soit fait une autre manière de peindre que Ingres si s'est toujours le même monde q'il représente, les mêmes figures qu'il fait grimacer? — Proudhon a. a. O.

[1]) Madonnen Raphaels oder Ingres sind für P. „Lubriques mysticités tout simplement dignes du feu“. (a. O. p. 80).

[2]) Tout tableau d'histoire, représentant une action dont l'artiste n'a pas été contemporain, et que la masse de son publique ignore, est une fantasmagorie, et du point de vue de la haute mission de l'art, un non-sens. (a. O. p. 112).

den Heroenkultus reizt. Delacroix definiert die Malerei: als die Kunst im Geiste des Betrachters, auf dem Wege durch seine Augen, Illusionen zu erwecken; und über die Romantik sind uns seine Worte überliefert: „Wenn man unter Romantik die freie Äußerung meiner persönlichen Eindrücke versteht, so muß ich zugestehen, daß ich seit dem fünfzehnten Jahre Romantiker bin“. Proudhon antwortet dem Künster: „ich bekümmere mich sehr wenig um deine persönlichen Eindrücke, ich verbiete dir, in mir die geringsten Illusionen hervorzubringen, wenigstens wenn es dir nicht gelingt, meine Phantasie mit der deinen in Einklang zu bringen; die erste Bedingung ist meine Vernunft zu gewinnen, wenn du meine Phantasie mit dir ziehen willst. Also nicht deine eigenen Ideen, deine eigenen Ideale sollen auf meinen Geist durch optische Mittel wirken; die Ideen und Ideale die in mir selbst sind, sollen das tun, was das gerade Gegenteil ist von dem, was du beabsichtigst“[1]).

Diese Ideen und Ideale, die Delacroix über seinen neuen Ausdrucksmitteln vergißt, hätte er im Gewissen des Jahrhunderts, im sozialen Zeitbild suchen sollen. Ingres, „dessen Kunst jeder Idee bar ist“, Leopold Robert, „desen Talent in falscher Auffassung und unnützer Phantasie verschwendet ist“, Horace Vernet, „der allem Idealen indifferent gegenüber steht“ und noch eine Reihe anderer zeigen nach Proudhon jenen „Mangel an Rationalität, der besonders seit der Revolution den Untergang der Kunst bedeutet“. Diese Irrationalität, die in abgebrauchten Stoffen und schönen Formen schwelgt, soll die neue realistische oder

[1]) Eine schönere Antithese zur psychologischen Erklärung des Kunsteindruckes und zur Wesensdifinition des Genies bei Guyau läßt sich gar nicht denken. Zola (a. a. O. p. 25) stellt diesen Proudhonschen Sätzen seine berühmt gewordene Kunstdefinition entgegen: „Une oeuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament“.

naturalistische Kunst beseitigen, eine Kunst, die trotz ihrer Benennung „Ideale“ pflegt und in ihren Stoffen diesen sozialen Vernunftidealen Ausdruck verleiht. diese besonders durch Courbet vertretene Richtung. erfüllt die vornehme Aufgabe der Malerei: „die Menschen in der Aufrichtigkeit ihrer Natur ihrer Gewohnheiten, ihrer Arbeiten, in der Ausübung ihrer bürgerlichen und häuslichen Pflichten in ihrer Alltagsphysiognomie und ihrer Pose darzustellen; sie sozusagen im „deshabillé de leurs consciences“ zu überraschen — nicht einfach um sie lachend zu verspotten, sondern mit dem Zweck allgemeiner Erziehung und ästhetischer Ermahnung. An Courbets Werken wird mit viel Einbildungskraft die rationale Kunst in ihren Wirkungen erklärt[1]). Für diese Malerei findet Proudhon, dem der Ausdruck „Realismus“ mißfällt, die neue Bezeichnung „l'art critique“. Die Kunst bis auf Luther war vom dogmatischen Idealismus erfüllt, die neue leitet ein „dezentralisierter, allgemeiner natürlicher, menschlicher, antidogmatischer (oder kritischer oder rationaler) Idealismus. Diese art critique ist art raisonneur, art penseur, art réfléchi: eine Kunst, die verstanden hat, daß

---

[1]) Courbet hat bekanntlich noch mehr mit Wort und Schrift als mit seiner Kunst Proudhons Ideen verbreitet. Man glaubt den Anarchisten selbst zu hören, wenn man die Rede liest die Courbet auf dem Kunstkongreß in Antwerpen hielt. Nach dem „Precurseur d'Anvers“ (22. August 1861) sagte Courbet u. a.:

„Die romantische Kunst war wie die klassische Schule l'art pour l'art. Heute ist man, nach dem letzten Ausdruck der Philosophie, verpflichtet vernünftig zu urteilen, selbst in der Kunst und die Logik nie vom Gefühl beherrschen zu lassen. Der urteilende Verstand hat in allem über den Menschen zu herrschen. Mein Kunstausdruck ist der letzte, denn er ist der einzige, der bis heute alle Kunstelemente vereinigt. Indem ich auf Negation des Ideals und von allem was damit zusammenhängt erkenne, komme ich zur völligen Emanzipation des Indi-

zwischen Natur und Gedanke ein Einklang herrschen muß; eine Kunst der Beobachtung: sie studiert im Gesichtsausdruck die Gedanken und Charaktere; eine im innersten Wesen moralisierende und revolutionierende Kunst; sie liefert mit ihren eigentümlichen Mitteln die Sittenkritik (p. 294). Damit die Kunst zur Intelligenz und zum Gewissen sprechen kann, muß sie eben Darstellung und Produkt dieses Gewissens sein; Spiegel und Anreger: Milieukunst im engsten Sinne des Wortes.

Und als Politiker und Parteimann spricht Proudhon den großen Fluch über alle irrationale Kunst mit einer rhetorischen Gebärde, wie sie später kaum mehr Bebel in der Verurteilung der kapitalistischen Gesellschaft gefunden. „Unser Ideal", sagt Proudhon im Namen der revolutionären Sozialisten, „ist das Recht und die Wahrheit; wenn ihr Künstler damit weder Kunst noch Stil hervorbringen könnt, fort mit euch! Wir brauchen euch nicht. Wenn ihr im Dienste der Verdorbenen, der Schlemmer und Faulenzer seid, fort mit euch! Wir wollen eure Kunst nicht. Wenn für euch die Aristokratie das Pontifikat und die königliche Majestät unentbehrlich sind, dann immer fort mit euch! Wir verdammen eure Kunst, wie eure Personen!"

Die Künstler sind die Antwort nicht schuldig geblieben und Zola ist diesem Anathema mit glühenden Worten begegnet, die man zu allen Zeiten den gutgläubigen oder frevelhaften Eindringlingen in den Hain der Kunst entgegenschleudern wird. „Unsere Ideale," sagt Zola, „sind unsere Liebe, unsere Emotionen, unsere

---

viduums und schließlich zur Demokratie. Der Realismus ist in seinem Wesen demokratische Kunst."

Und schon 1851 schrieb Courbet in einem Brief: „je ne suis non seulement socialiste mais bien encore démocrate et républicain en un mot partisan de toute Révolution et par dessus tout réaliste, c'est à dire ami sincère de la vraie vérité (Paul Mantz, Gazette des Beaux Arts „Courbet" 1878.)

Tränen und unser Lächeln. Wir verlangen nach euch so wenig, wie ihr nach uns, eure Gütergemeinschaft und eure Gleichheit ekeln uns an. Wir machen Stil und Kunst aus unserm Fleisch und unserer Seele; wir lieben das Leben und geben euch jeden Tag ein Stück unseres Daseins; wir sind in niemandens Dienst und weigern uns in den euren zu treten. Wir richten uns selbst auf, gehorchen nur unsrer Natur; wir sind gut oder schlecht und lassen euch das Recht uns anzuhören, oder euch die Ohren zu verstopfen. Ihr verdammt uns und unsere Werke; versucht es nur und ihr sollt in eurem Innern eine solche Leere fühlen, daß ihr vor Scham und Elend weinen werdet.“ (a. a. O.)

Nehmen wir Proudhons „idée rationnelle“ für das, was sie nach seiner ganzen Denkweise ist, den klaren kalten Gedanken des Klassenkampfes, der wirtschaftlichen Emanzipation, so ist der Schritt von seinem Prinzip de l’art zur Kunstanschauung des wissenschaftlichen Sozialismus nicht weit[1]).

---

[1]) Der bekannteste Vertreter außerästhetischer Kunstbetrachtung im Sinne Proudhons ist heute L e o T o l s t o i. Sein flammendes Pamphlet „Gegen die moderne Kunst“ (deutsch von Wilhelm Thal, Berlin, Steinitz u. a.) ist eine leidenschaftliche Anklage gegen die moderne Kunst, „die in den höheren Klassen, die für das Glück verhängnisvollsten Gefühle des Aberglaubens, des Patriotismus und der Sinnlichkeit erzeuge“. Die Ausfälle gegen die sittliche Korruption aller moderner Kunst und ihre intellektuelle oder ästhetische Würdigung beweisen zur Genüge, daß Tolstoi die Kunstaufgabe durch die Wahl des S t o f f e s entscheidet. Kunst soll religiös und moralisch erziehen; das kann nicht die verrohte moderne sondern nur die gute Kunst, die von allem Volk verstanden wird: denn die wahre Kunst unterscheidet sich von den andern Formen der menschlichen Tätigkeit dadurch, daß sie auf die Menschen unabhängig von ihrem Entwicklungs- und Erziehungsstandpunkt wirkt! „Die Bestimmung der wahren Kunst, der christlichen Kunst ist heute die brüderliche Vereinigung der Menschen durch-

Marxismus und Kunst.

a) Deutsche Orthodoxie.

Bevor wir auf die besondere Psychologie des französischen Sozialismus eingehen, möchten wir die Stellung des orthodoxen Marxismus zur Kunst charakterisieren[1]. Diese Stellung richtet sich durchaus nach dem Verhältnis der modernen Sozialisten zur materialistischen Geschichtsauffassung. Nach dieser ist bekanntlich das gesamte geistige Leben eines Volkes nichts weiter, als ein von der Materie der Gesellschaft, der sozialen Wirtschaft derselben hervorgebrachter und abhängiger Widerschein dieser sozialen Wirtschaft[2]. Die objektiven Ideale in Leben und Kunst sind sekundärer Natur und weit vor dem Interesse am „ideologischen Überbau" steht die Beschäftigung mit seiner ökonomischen Grundlage[3].

---

zuführen." Nirgends die Rede von Kunstgehalt, also religiös-soziale Tendenzkunst auf außerästhetischen Voraussetzungen. — J. J. Rousseau hat 1750 die Frage der Dijoner Akademie verneint, „Si le rétablissement des sciences et des arts a contribué à épurer les moeurs und jede Kunst und Wissenschaft verdammt. Er ging dabei von ähnlichen außerästhetischen Prinzipien aus wie heute der Prophet von Jasnaja Poljana.

[1]) Eine trefflich dokumentierte kritische Studie, „Sozialismus und moderne Kunst", verdanken wir Franz Walter (Herder, Freiburg). Zusammenfassende Ausführungen auch bei Kambli, „Kunst und Leben" (Huber, Frauenfeld), Lehnsmann, „Die Kunst und der Sozialismus" (George und Fiedler, Berlin).

[2]) Stammler, „Wirtschaft und Recht nach der materialistischen Geschichtsauffassung", Leipzig 1896, S. 32.

[3]) Kunstbanausentum setzt übrigens materialistische Geschichtsauffassung nicht voraus. Denken wir nur an die ausgesprochene Kunstfeindlichkeit Carlyles, die bei diesem intimen Freund Ruskins eigentümlicher be-

Eine philosophische Abhandlung über Kunst, eine Ästhetik auf Grund desSozialismus findet sich bei Marx und Engels nicht[1]. Wie schon gesagt sind die Prinzipien der modernen sozialistischen Ästhetik in der materialistischen Geschichtsphilosophie gegeben; ihre Lehrsätze strahlen auch auf die Kunstanschauung zurück, da Kunst, wie Religion, Philosophie, Moral zum ökonomisch bedingten „ideologischen Überbau" gehört. Karl Marx faßt im Vorwort „Zur Kritik der politischen Ökonomie" seine geschichtsphilosophischen Grundsätze folgendermaßen: „In der gesellchaftlichen Produktion ihres Lebens gehen die Menschen bestimmte notwendige, von ihrem Willen unabhängige Verhältnisse ein, Produktionsverhältnisse, die einer bestimmten Entwicklungsstufe ihrer materiellen Produktivkräfte entsprechen. Die Gesamtheit dieser Produktionsverhältnisse bildet die ökonomische Struktur der Gesellschaft, die reale Basis, worauf sich ein juristischer Überbau erhebt, und welcher bestimmte gesellschaftliche Bewußtseinsformen entsprechen. Die Produktionsweise des materiellen Lebens bedingt den sozialen, politischen und geistigen Lebensprozeß überhaupt"[2]. Daß unter den geistigen

---

rührt als die Schrullen Tolstois und Rousseaus oder das wohlwollende Mißverständnis vieler lebenstüchtiger Leute. Carlyle schreibt gelegentlich: Die schönen Künste sind, wo sie auch als Geschäft auftreten, welches Komitee auch über sie Sitzungen hält, sicherlich die Erzeuger viel leeren Geschwätzes, emsiger Heuchelei, von Dilettantismus, von Nichtigkeiten, die riesige Verwirrung, Ausgaben und Geschwätz in sich schließen, die ohne Resultat wenn nicht schlimmer enden . . . für den praktischen Mann sind sie ein Stumpfsinn . . . (Latter day pamphlets; Carlyles sozialpolit. Schriften. Ausg. Hensel II, pag. 431 u. a.).

[1]) Th. S. Masaryk, Die philosophischen und soziologischen Grundlagen des Marxismus (Wien 1899), p. 500.

[2]) Vergl. Marx „Misère de la Philosophie" (Ed. Giard et Brière, Paris) p. 151. Das Kapital (4. Aufl.), p. 336 Anm.

Lebensprozessen auch die Kunst verstanden ist, hat Engels am Grabe von Marx ausdrücklich gesagt mit den Worten, „daß die jedesmalige ökonomische Entwicklungsstufe eines Volkes oder eines Zeitabschnittes die Grundlage bildet, aus der sich die Staatseinrichtungen, die Rechtsanschauungen, die Kunst und selbst die religiösen Vorstellungen der betreffenden Menschen entwickelt haben, und aus der sie daher auch erklärt werden müssen — nicht, wie bisher, umgekehrt"[1]). Der orthodoxe Marxismus hält heute noch am Satze fest, „das Ideelle sei nichts mehr, als das im Menschenkopfe umgesetzte und übersetzte Materielle"[2]), und aus den Kämpfen im eigenen Lager ist dieses Dogma immer siegreich hervorgegangen. So in der Polemik Belfort-Bax-Kautsky[3]), in der sich Kautsky gegen eine Synthese idealistischer und materialistischer Auffassung aussprach, wobei das große Wort fiel: „Der Geist bewegt die Gesellschaft, aber nicht als der Herr der ökonomischen Verhältnisse, sondern als ihr Diener"[4])

---

[1]) Zürcher Sozialdemokrat. 22. III. 1883.

[2]) Marx (Das Kapital), pag. 822. Hierin liegt ja für die philosophische Kritik des Marxismus der Angriffspunkt: daß Marx einseitig die Ideen nur als Reflex der Wirtschaft, soziale Ideen nur als Produkte des Klassenkampfes wertet, nicht auch umgekehrt; daß also die Kausalität der Wechselwirkung entbehrt. Wenn Mehring (Geschichte der deutschen Sozialdemokratie (I, p. 285) meint aus der dialektischen Methode ergebe sich eo ipso der Schluß, daß diese Wechselwirkung vorhanden sei, so wirft das nur ein grelles Licht auf die Methode und ihre Verwendbarkeit. Vergl. Lange: Arbeiterfrage, pag. 248., Stammler a. a. O. pag. 50 und 52 f., Stein a. a. O. pag. 396 f.

[3]) In „Neue Zeit 1895/96. Ibid. 1896/97. Belfort-Bax, „Synthetische contra Neumarxistische Geschichtsauffassung" und Kautsky, „Was will und kann die materialistische Geschichtsauffassung leisten".

[4]) Neue Zeit 1896/97, p. 216.

Dabei verkennt auch Kautsky nicht, daß, „neben den ökonomischen Bedingungen, das Individuum zur Geltung kommt, in der Eigenart, in der es sich entwickelt hat, dank der Eigenart der Begabung und der Eigenart der besonderen Verhältnisse, in die es versetzt worden“ [1]). Das spezifische Wesen des Genies aus materiellen Faktoren zu erklären, hat er ausdrücklich abgelehnt[2]). — Die Frage wurde 1899 wieder aufgegriffen, als Bernstein vermittelnde Wege einschlug. Er suchte in seiner Schrift „Die Voraussetzungen des Sozialismus“ mit mehr oder weniger authentischen Äußerungen von Marx und Engels selbst zu beweisen, daß man den ideologischen Faktoren „volle Rechnung tragen“ müsse. Er erklärt sie als „soziale Mächte mit Eigenbewegung“, ist aber Marxist genug, den ökonomischen Faktoren „schließlich doch den größeren Einfluß“ einzuräumen[3]). Kautzky[4]) ist durchaus im Recht, wenn er dieses Hin- und Herpendeln verwirft und eine fruchtbare Kritik nur erwartet: in der Ablehnung der ökonomisch alles bedingenden Struktur, oder aber in der Leugnung der Gesetzmäßigkeit der gesellschaftlichen Entwicklung, was den wissenschaftlichen Sozialismus überhaupt negieren würde. Der Revisionismus hat sich weder zum einen noch zum andern verstehen können. — Der Parteitag in Hannover (1899) bekannte sich denn auch von neuem zum orthodoxen Dogma der materialistischen Auffassung[5]).

Die Entwicklung der bildenden Kunst im Zusammenhang mit der Kulturgeschichte ist bis heute noch

---

[1]) Ibid. pag. 235.

[2]) Ibid. p. 229. — Cunows Ansicht, auch das Genie sei reines Resultat ökonomischer Faktoren (Ibid. 1895/96: Die Entstehung des Genies), tritt vor Kautskys Lehrmeinung zurück!

[3]) Die Voraussetzungen . . .

[4]) J. Bernstein und das sozialdemokratische Programm. Stuttgart 1899.

[5]) Protokoll des Parteitages, p. 97.

nie im Lichte des ökonomischen Materialismus dargestellt worden. Auch Taines Kunstphilosophie bringt immer noch so viel geistige Einflüsse in enge Kausalität mit der Kunst, daß sie sich, auch wenn man Kautskys selten beachtete „Genieklausel“ kennt, nicht restlos in materialistische Bahnen zwingen läßt. Für Urzeiten — aber nur für diese! — läßt sich am ehesten das Material unter marxistischen Gesichtspunkten sammeln, das die Ethnologen geliefert haben[1]). Eine Studie von Leo Kestenberg[2]) sucht in recht einseitiger Weise ethnologische Kenntnisse zu materialistischer Kunstgeschichte zu verwenden. Nach seiner Theorie ist die Gewinnung des Lebensunterhaltes der Ausgangspunkt jeglicher Kunstentwicklung und in dieser Beziehung ist vor allem der, für die Entwicklung des Wirtschaftslebens hochwichtige Tastsinn, sowie der Einfluß sozialer Gegensätze auf die Entwicklung der einzelnen Künste hervorzuheben. Während der Farbensinn sich erst später entfaltete und die Reizbarkeit desselben, das Farbenbewußtsein, nur gering entwickelt war, dominierte der Sinn für Wohlgeschmack und der Tastsinn in den frühesten Zeitepochen, was sich durch den Selbsterhaltungstrieb motiviert, da der Geschmackssinn die Nahrungsmittel prüft, gutheißt oder ablehnt; der Tastsinn ist der Erzieher des Gesichtssinnes, was wir auch heute noch bei der Entwicklung des einzelnen Individuums beobachten können, die bei einem Greifen, Betasten, Befühlen aller möglichen Sachen beginnt, bis endlich das Auge selbständig die Dinge unterscheidet. Aus dem Tastsinn entsteht allmählich die Plastik. „Es nimmt daher nicht wunder, daß die älteste große Kunstepoche, die des Altertums, gerade die Plastik, die Kunst des Tastsinnes zu höchster, nicht wieder erreichter Voll-

---

[1]) Zu den induktiven Forschungen Grosses meint L. Stein (a. a. O. p. 178): ihre Resultate brauchten für die hochkultivierte Gesellschaft nicht zu gelten.

[2]) Sozialistische Monatshefte (1900).

kommenheit ausbildete, während es einer viel spätern Zeit vorbehalten war, die Malerei, die Kunst des Gesichtssinnes, zu einer verhältnismäßig ähnlichen Höhe zu führen, wie Herder des nähern in seinen antiquarischen Aufsätzen ausführt . . . Die plastische Kunst ist immer das erste ursprüngliche Zeugnis des Schönheitsgefühls." (A. o. p. 150 f.) Wenn diese Gedanken zu einer ökonomischen Grundlegung der Kunstentwicklung viel zu eng sind (vergl. weiter unten pag. 81), so gelingt es Kestenberg noch weniger, die komplizierten Kunstverhältnisse unsrer Tage mit der unendlich differenzierten ökonomischen Struktur in Einklang zu bringen. Als moderne Zeitkunst bezeichnet er die Musik, was er damit motiviert, daß die von sozialen und revolutionären Tendenzen gesättigte Literatur und Kunst unsrer Tage die Besitzenden derjenigen Kunst zuwende, deren Vertreter mit verschwindenden Ausnahmen vom Geist des Umsturzes noch nicht angesteckt seien. Die Häßlichkeit und Trostlosigkeit der kapitalistischen Gegenwart lasse sich in der Musik vergessen; zudem strenge sie die Gehirntätigkeit bei ihrem Genuß nicht an, ein besonderer Vorzug bei der nervösen Hetze der kapitalistischen Wirtschaftsepoche. „Da aber unter allen Künsten die Musik den Bedürfnissen und Anforderungen jedes Einzelnen sich am leichtesten anpassen läßt, überdies das nichtige Virtuosengetändel, welches sich ja auch den stolzen Namen Kunst beizulegen für berechtigt hält, der Bequemlichkeit der gaffenden verständnislosen Menge noch entgegenkommt, ist die Musik dazu prädestiniert, in unsrer Zeit zu prävalieren[1]). (Ibid. p. 152.)

---

[1] Man vergleiche mit diesen grob materialistischen Ausführungen: Kurt Eisner: Die Neunte Symphonie im Volkskonzert (In „Feste der Festlosen" (Kaden, Dresden); Burckhard, „Ästhetik und Sozialwissenschaft" der die Ansicht Leo Bergs (Kunst und Kapitalismus Zukunft 1900, p. 152 XXXII) als ob Volkskunst Verelendung der

Wenn die Kunst bisher weder als Faktor des ideologischen Überbaues noch als „Macht mit Eigenbewegung“ systematisch dargestellt wurde, so hat sich doch in ihrer allgemeinen theoretischen Wertung die materialistische Geschichtsauffassung offenbaren können. Aber selbst die Wortführer streng marxistischer Observanz sind in der Beurteilung der Kunst nicht ganz konsequent. Den meisten allerdings sind alle zeitgenössischen ideologischen Faktoren nur „Giftblüten im Sumpfe einer korrupten dekadenten Gesellschaft“. Der überwiegende Großteil der wissenschaftlichen, künstlerischen, literarischen Produktion unserer Kapitalistenzeit dürfte vom Markte verschwinden, ohne daß ein einziges Kulturinteresse darunter litte[1]). Erst der Zukunftsstaat wird die latenten künstlerischen Kräfte lösen, die unter der brutalen Herrschaft des Kapitalismus verkümmern, an Stelle des Glanzes korrumpierter Kapitalistenkunst und des Elendes proletarisierter Künstler und Gelehrter prophezeit Bebel eine Ära für Künste und Wissenschaften, wie die Welt sie noch nie gesehen, noch nie erlebt und dementsprechend werden die Schöpfungen sein, die sie erzeugt[2]).

Künstler bedeute, als unrichtig erscheinen läßt. Vor allem aber Taines wunderbare Seiten über die „maladie du siècle“, die tristesse contemporaine und ihre Beziehung zur Musik (a. a. O. I p. 94 f.).

[1]) „Die Ideen sind das Produkt des gesellschaftlichen Zusammenwirkens, gesellschaftlichen Lebens. Ohne die moderne Gesellschaft existiren keine modernen Ideen“, sagt Bebel im Anschluß an Owen und Marx in der „Frau“, p. 286. Für seine berühmte Schilderung dieser modernen Gesellschaft und den Einfluss ihrer ökonomischen und moralischen Struktur auf die Kunst verweisen wir im Einzelnen auf dieses Buch: u. a. pag. 257, 275, 326, 374 f.

[2]) Franz Mehring meint ebenso entschieden: „Die bürgerliche Gesellschaft kann und wird keine neue Blüte der Literatur mehr erzeugen.“ (Die Lessing-Legende (Dietz, 1893, p. 420).

Interessanter noch, besonders im Vergleich mit Proudhon, sind die Äußerungen Franz Mehrings in seiner „Geschichte der deutschen Sozialdemokratie"[1]) Einige Stellen aus dem Kapitel „Kunst und Proletariat" zeigen deutlich, daß Mehring tiefer sieht als Proudhon, daß er auf dem Boden materialistischer Geschichtsanschauung zu dem prinzipiellen „Kunst im Zukunftsstaat oder keine Kunst!" kommt, das Proudhon durch Kompromisse vermeiden wollte. So sagt Mehring: „Hatte der bürgerliche Emanzipationskampf, namentlich in Deutschland, eine Reihe seiner entscheidenden Schlachten auf künstlerischem Gebiete geschlagen, so vollzog sich der proletarische Emanzipationskampf und zwar nicht zu seinem Schaden zum vornherein auf ökonomischem und politischem Gebiete. So wollte es die historische Entwicklung. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts fehlte noch so gut wie ganz die ökonomische und die politische Freiheit, von der es in seiner zweiten Hälfte doch wenigstens ein Stück gab; das kämpfende Proletariat kam unmittelbar an den Feind und brauchte keinen künstlerischen Umweg einzuschlagen. Dann aber beruht die Kunst in der modernen bürgerlichen Gesellschaft durchaus auf kapitalistischen Voraussetzungen; so alle bildende Kunst, so Musik und Theater; nur in der lyrischen und epischen Dichtung war dem Proletariat überhaupt die Betätigung seines Klassengeistes möglich, woran es denn auch nicht gefehlt hat." Von den Naturalisten, die aus „der vergiftenden Atmosphäre einer verfaulenden Gesellschaft" in die Natur flüchteten, innerlich aber „dem kapitalistischen Schmutz, den sie naturgetreu wiedergaben, verwandt blieben", schreibt er: Soweit sich in den Modernen wirkliches Leben und wirklicher Trotz gegen die kapitalistische Gesellschaft kundgab, fanden sie zunächst in den entwickeltsten Arbeiterschichten eine gewisse Beachtung. Eine tiefe Sehnsucht nach der Kunst

---

[1]) II. Teil, Dietz-Stuttgart 1898. pag. 542 ff.

lebt unausrottbar in dem klassenbewußten Proletariat, das alles große Vermögen gesitteter Menschheit für sich zu erobern entschlossen und fähig ist. Aber die Arbeiter erkannten schnell genug die unheilbaren Schwächen des dichterischen Naturalismus und kehrten lieber zu den bürgerlichen Klassikern zurück, in denen sie fanden, was ihnen die Modernen nicht geben konnten: den vorwärtsstürmenden Kampf wirklicher Kultur[1]). Das Proletariat lehnte es ab, für eine Kunst sich zu begeistern, die in sehr unkünstlerischer Tendenz nichts von dem wissen wollte, was sein eigenstes und ursprünglichstes Leben ist; sollte die Arbeiterklasse demütiger sein als die Bourgeoisie, die in ihren großen Tagen auch immer jede Kunst abgelehnt hatte, die nicht aus ihrem Geiste geboren war? Vergebens suchten sich die Modernen für diese Zurückweisung durch Spöttereien über die geistige Rückständigkeit der Arbeiter zu rächen: das Proletariat stand ihnen mit gelassener Kühle gegenüber, nicht weil es ihre hehren Geheimnisse nicht zu fassen wußte, sondern weil ihre Kunst nicht entfernt hinanreichte an die historische Größe des proletarischen Emanzipationskampfes.

Und, in prinzipiellem Gegensatz zu Proudhon und Reich: „Die Kunst darf ihre Wiedergeburt erst von dem ökonomisch-politischen Siege des Proletariats erwarten; in seinen Befreiungskampf vermag sie nicht tief einzugreifen“[2]).

---

[1]) Das gilt natürlich für bildende Kunst wie für Literatur. Beachtenswert das Geständnis, daß das Proletariat schließlich doch an reiner bürgerlicher Kunst sich aufrichtet; als einziges eigenes Ideal bleibt eben der formale Einigungsruf des kommunistischen Manifestes „den Rest borgt es von dem Bürgertume“. Vide oben Einleitung p. 14.

[2]) In gleichem Sinne äußert sich Mehring in der Neuen Zeit (96/97) „Kunst und Proletariat“, p. 132 und in „Lessing-Legende“, pag. 425 f.

Zu der extremsten Anwendung marxistischer Geschichtsauffassung auf die Kunst gesellt sich die etwas freiere, wenn auch orthodoxe, die sich aus Kautskys mehrfach erwähnter Artikelserie theoretisch ableiten läßt. Kautsky vertritt die Ansicht, daß eine eigenartige intellektuelle Begabung, „die nicht ohne Rest allein auf ökonomische Bedingungen zurückzuführen sei", auf die soziale Evolution von segenbringendem Einfluß sein könne. „Aber der Denker ist es nicht allein, der den Weg der Entwicklung abkürzen, ihre Opfer vermindern kann. Der Künstler, der sich der von dem Denker entdeckten Wahrheiten bemächtigt, sie anschaulicher, aufrüttelnder, begeisternder gestaltet", kommt für ihn neben dem politischen Organisator und Taktiker in Betracht[1]). In der Praxis mögen diese Taktiker die Kunst doch nicht gerne missen und ihr kapitalistisches Herkunftszeugnis wird dann weniger streng untersucht als in der Theorie. Beachtet man, daß Kautsky das Genie nicht an ökonomische Gesellschaftsgrundlagen binden will, ist ein logischer Zusammenhang der theoretischen und praktischen Seite herzustellen. Wenn Genie nach Guyau die ausgesprochene Fähigkeit hat, aus dem eigenen Milieu herauszuwachsen sich organisch in eine neue erträumte Welt hineinzuheben, dann wird auch eine, aus bürgerlichen Kreisen hervorgegangene geniale Produktion sozialistischen Geist atmen können[2]). Die Hauptfrage ist: wo und wie überhaupt in der modernen Kunst Genialität sich offenbare: in letzter Linie ein ästhetisches Urteil.

---

[1]) Was will und kann die materialistische Geschichtsauffassung leisten? Neue Zeit, 1896/97, p. 236.

[2]) Ob Bebels kunstfreundlicher Rede auf dem Gothaer Parteitag diese reservatio mentalis zugrunde lag, ist für ihre rein methodologische Bedeutung gleichgiltig; jedenfalls lassen sich Bebels „praktische Ansichten" der marxistischen Gedankenwelt einreihen und Unehrlichkeit braucht man ihm nicht vorzuwerfen, wie das Franz Walter tut (a. a. O.).

Der Gothaer Parteitag (1896) brachte eine Kunstdiskussion anläßlich der Angriffe auf Edgar Steiger, den Redakteur der illustrierten Zeitschrift „Neue Welt“. Die naturalistische Tendenz dieser Zeitschrift wurde von Molkenbuhr bekämpft, weil eine Kunst, die nur die Not in den allerkrassesten Farben schildere, bei einer sonst schon gedrückten Bevölkerungsklasse eher Selbstmordstimmung, als ästhetischen Genuß hervorbringe; und Liebknecht wandte sich gegen den Naturalismus, der als Produkt der Dekadenz, d. h. der Fäulnis der kapitalistischen Gesellschaft mit prikelnder Lust sexuelle Dinge ausmale. Besonders von diesem Gesichtspunkt, der ja auch Proudhon zum Ikonoklasten machte, bekämpfte Liebknecht die Moderne[1]).

Edgar Steigers Verteidigung präzisiert in all dem Streit um Kunst und Weltauffassung am besten den Standpunkt des sozialistischen Künstlers, „wir wollen“, sagte er, „daß das arbeitende Volk die Führung übernehme auf allen Gebieten des Lebens und zwar nicht durch Vernichtung früherer Kulturen, damit wir nachher aus dem Nichts etwas schaffen, sondern wir wollen alles Gute und Schöne und die Fähigkeit dieses Gute und Schöne zu genießen, herübernehmen aus den frühern Gesellschaften und hinlegen auf den Tisch des arbeitenden Volkes, damit dieses als der große Kulturkämpfer der Gegenwart das Kulturerbe der Gegenwart übernehmen kann und den großen Aufgaben, die ihm bevorstehen, gewachsen sei, damit es nicht im Frondienst verkümmert, sondern damit wir alle ganze Menschen werden“[2]). Er wurde von Schönlank unterstützt, besonders aber von Bebel, der bedauerte, daß durch das Fernhalten von jedem geistigen Genuß, viele Anhänger des Sozialismus in veralteten Kunstanschauungen bleiben. Aber die Sozialdemokratie solle sich doch darüber klar sein, daß auf dem Gebiete der Kunst

---

[1]) Protokoll des Parteitages von Gotha, pag. 103.
[2]) Steigers Ausführungen, p. 81 f.

und der Literatur heutigestags eine große umstürzlerische Bewegung (der Naturalismus) sich vollziehe und das Neue mit dem Alten ringe. Eine Partei, wie die sozialdemokratische, könne doch nicht auf dem Gebiete der Kunst und Literatur einen Standpunkt vertreten, der als ein veralteter gelte[1]). — Mehr noch als der Gothaer Parteitag hat die Lex Heinzebewegung die praktische Kunstfreundlichkeit des Sozialismus — allerdings in der versöhnenden Form von München-Capua — gezeigt. Die berühmte Rede Georg von Vollmars am 15. März 1900 „Für die Freiheit der Kunst" und das Eintreten der Partei in den Kampf gegen die kunstfeindlichen Seiten des Gesetzes, brachte zum größten Teil die antikulturellen Paragraphen des Gesetzes zu Fall[2]). Daß die Sozialdemokratie mit Kunst, Wissenschaft und Literatur gehen und siegen werde, stand nicht nur im „Vorwärts" vom 16. März 1900 zu lesen, sondern auch in den „Preußischen Jahrbüchern", in denen Prof. Hans Delbrück sein Bedauern darüber ausspricht, daß die deutsche Bildung und der deutsche Liberalismus sich in diesem Kampf nur mit Hilfe der Sozialdemokratie behaupten konnten. „Kunst, Wissenschaft und Bildung haben sich in Deutschland unter die Fittiche der Sozialdemokratie flüchten müssen! . . . Wir sind so weit, diese Partei gar nicht mehr entbehren zu können! Alle die Kreise in Deutschland, die jetzt mit Dankbarkeit auf den Obstruktionsfeldzug im Reichstag blicken, würden sich für die Sozialdemokratie erheben, wenn man ihr mit neuen Ausnahmegesetzen zu Leibe gehen wollte."

Gegenüber solchen Kundgebungen darf man aber

---

[1]) Ibid. p. 93.

[2]) Für das Besondere verweisen wir auf die Schrift Vollmars: „Für die Freiheit der Kunst" (Püchelmann, München 1900) und auf Otto Falkenbergs Buch von der Lex Heinze (Staakmann, Leipzig 1900) mit kunstwissenschaftlichen Beiträgen von Arthur Weese, Karl Voll, Georg Hirth u. a.

doch nicht die gewichtigen Stimmen vergessen, die den „sentimental-ideologischen Optimismus“ im Interesse des Klassenkampfs verpönen. Neben der schroffen Stellung Mehrings[1]) kommt für diese Ansicht Ernst Schlaickjer in Betracht. Die „himmelstürmenden ästhetischen Spekulationen der Volkskunstapostel“ sind ihm verhaßt, weil sie die ökonomischen Machtfaktoren verkennen, die Arbeiter über die Verelendung hinwegtäuschen, vom Klassenkampfgedanken entfernen[2]).

E. Reich.

Zu ganz anderen Schlüssen kommt der Ästhetiker und Moralphilosoph der Arbeiterbewegung, Emil Reich, in seinen Werken: „Kunst und Moral“ und „Die bürgerliche Kunst und die besitzlosen Volksklassen“. Unter dem Gesichtspunkt der „sozialen Kunst“ sammelt er aus Literatur und bildender Kunst ein reiches Material, das ihm die Aufgaben der Kunst fürs Volk zu erfüllen scheint[3]). Wir haben mehrfach betont, daß der Sammelbegriff „soziale Kunst“ ein so überaus weiter ist, daß eine Teilung in ganz allgemein „soziale“ in „sozial bedingte“, in „sozialistische“ Kunst, dann in neutrale und tendenziöse Richtung geboten erscheint. Da Reich solche Grenzen nicht zieht, hat er schließlich ein sehr umfängliches, sehr heterogenes Material, auf dem er seine Kunsttheorie aufbaut. Wir müssen im zweiten Teil dieser Arbeit auf seinen empirischen Besitz

---

[1]) Vergl. weiter oben, pag. 70 f.

[2]) Ähnlich wie Franz Mehring schreibt Sch. „Die Befreiung der Kunst, Neue Zeit XIV, p. 71“: „Die Arbeiterklasse ringt und muß zunächst um eine materielle Machtstellung ringen. In diesem Kampfe aber ist die Kunst ein winziger Faktor, verglichen mit der Waffe des allgemeinen Stimmrechts, verglichen mit dem Wert kraftvoller Organisation und dem Einfluss einer florierenden politischen und gewerkschaftlichen Presse“.

[3]) In: „Die bürgerl. Kunst“.

ein paar Streiflichter werfen, hier sei die Aufgabe erläutert, die Reich der Kunst stellt. Er schreibt: „Die große Kunst soll eine Ruferin im Streit, ihre Wirkung eine für die höchsten Ideen der Zeit begeisternde sein. Nun unsere Maler kennen, wie es scheint, nur zwei solcher Ideale, den wechselseitigen Völkermord und behagliches Wohlleben, denn diese Themen sind auf ihren Schöpfungen am häufigsten vertreten. — Die Schlachten, welche in Uniformen geliefert werden, sind nur allzu beliebte Motive, jene Schlachten aber, welche die Industrie schlägt, die Kämpfte der Arbeiterbataillone mit Hacke und Schaufel, von ihnen darf meist kaum ein leiser Widerhall in jenen Kreisen nachtönen, welche heute die bürgerliche Kunst in Grund und Boden hinein pflegen und beschützen“. (p. 36, 2. Aufl.).

Und „Die Kunst soll uns nicht nur Trösterin sein, zu der wir flüchten, die uns in einsamen Stunden über die Welt des Jammers hinaushebt, indem sie uns von unserm kleinen Selbst und seinen Kümmernissen loslöst, uns auf kurze Augenblicke von uns selbst befreit, sondern sie sei uns auch im Lärm des Tages, im harten Lebenskampf, eine anfeuernde Führerin, die uns die Ziele zeigt, nach denen wir streben sollen, indem sie uns den Spiegel unsrer Zeit vorhält, dazu mithilft, eine neue bessere Zeit heraufzuführen. Diese wichtige Aufgabe ist jene der sozialen Kunst, der Kunst für das Volk“. (Ibid. p. 155.)

Die Ziele seiner Sozialästhetik sucht Reich, wie ja die ganze sozialistische Kunsttheorie, in der Neugestaltung des Kunstvorwurfes; neben diesem außerästhetischen Moment fallen Gehalt und Form kaum in Betracht. So hält sich die theoretische Begründung seiner Reformansprüche allein an das Stoffliche: „Alle Kunst ist symbolisch, darum wirkt sie aber nur dann, wenn ihre Symbole im Volksbewußtsein lebendig sind; die alte Kunst aber arbeitete mit toten Symbolen, so z. B. die griechische und die germanische Mythologie, welche in Malerei, Skulptur, Musik und Literatur so oft noch

Verwendung finden, aber nur einem kleinen Teil der Gebildeten leicht verständlich sind, indem z. B. der christlichen Religion entnommene Symbole solange stets berechtigt und wirksam bleiben werden als die Kenntnis der Evangelien der Apostelgeschichte und der Legenden bei der Masse des Volkes vorausgesetzt werden darf[1]). Jedenfalls besteht eine der wichtigsten Aufgaben der modernen Kunst darin, moderne Symbole zu finden, d. h. eben sich des modernen Lebens als Stoffes künstlerischer Widergabe zu bemächtigen.“ (p. 123 f.)

Reichs Ästhetik läuft aber einfach darauf hinaus: die Kunst soll durch das Medium eines zeitgemäßen Stoffes sozialistische Tendenzkunst sein (anfeuernde Führerin im harten Lebenskampfe). Gehalt und Form berücksichtigt er systematisch so wenig, wie Proudhon, dessen „rationalem Ideal“ Reichs Ausführungen unverkennbar nahe stehen.

Wenn wir die Kunsttheorie des Sozialismus aus all den angeführten Dokumenten zusammenfassen, ergeben sich für uns folgende Schlüsse: Auf Grund der materialistischen Geschichtsauffassung betrachtet der Sozialismus die Kunst als Faktor des ökonomisch bedingten ideologischen Überbaus. Diese Milieutheorie, die den Geist zum Diener der ökonomischen Verhältnisse herabwürdigt, verschließt sich aber nicht der Erkenntnis, daß die originale Tätigkeit der Genies über die wirtschaftlich determinierten Grenzen der Alltagsbegabung schöpferisch, den Weg der sozialen Evolution abkürzend, wirkt. Die ökonomische Milieutheorie ge-

---

[1]) „Zumal in Zeiten wo die Religion mehr und mehr an Boden verliert, scheint noch eher als die Wissenschaft die Kunst berufen, an ihre Stelle tretend, jenen unklaren Gemütswallungen als Ausdruck zu dienen, über welche der nüchterne Tatsachenmensch spotten mag und die doch allein das Leben lebenswert machen. Liebe und Glauben, Hoffnung und Träume der Volksseele gewinnen in religiösen Vorstellungen und künstlerischen Schöpfungen Gestalt.“ Reich a. a. O. S. 9.

bietet, die aus einer „korrupten kapitalistischen Gesellschaft hervorgegangenen Kunstwerke“ schroff abzulehnen. Die Genieklausel von Kautsky aber und in gewissem Maße alle Interpretationen von Marxens Dogma in revisionistischem Sinne, gestatten, auf Grund einer rein ästhetischen Bewertung, die hohe Einschätzung genialer Zeitkunst. Während praktisch immer nur das Thema als Kriterium sozialistischer Kunst bezeichnet wird, kann die Theorie behaupten, daß das Moment der Genialität — natürlich nur für den synthetischen Ästhetiker — eine rein künstlerische Beurteilung ermöglicht. Der Marxismus hat, so wenig wie Bernstein, eine solche Ästhetik seiner Tendenzkunst ausgebildet, auch keine ästhetischen Gesichtspunkte für die Kunst im Zukunftsstaat aufgestellt; das Wenige, was bis heute über Kunsttheorie vom Gesichtspunkt des Sozialismus geschrieben wurde, beschäftigt sich zu ausschließlich mit dem Nur-Gegenständlichen, um in der Ästhetik einen Platz einzunehmen.

b) Lateinische Modifikation.

Wenn wir vom orthodoxen Marxismus zu einer künstlerisch fruchtbaren Weltanschauung nur gebrechliche spekulative Brücken schlagen können, so eröffnet die Psychologie des französischen Sozialisten ganz andere und natürlichere Verbindungen. Im Nationalcharakter liegt schon eine gewisse Abneigung begründet gegen alle graue Theorie und der Hang, was philosophisch gemeint war, religiös umzuwerten, dem kraß Materiellen noch Gefühlswerte beizumischen, für die man sich begeistern und entflammen kann[1]. So sehen die theoretischen Grundlagen für eine Ästhetik des französischen Sozialismus, wenn auch dieser äußerlich zum Marxismus halten mag, wesentlich erfreulicher aus, als die deutsch-

---

[1] Vergl. Le Bon, Psychologie du Socialisme. pag. XI, 50, 98 ff.

orthodoxe Weltanschauung. Aus der sozialistischen Literatur sei hier auf den Vortrag hingewiesen, den Jean Jaurès über „Die idealistische Geschichtsauffassung“ hielt[1]). Da lesen wir[2]): „Ich stimme Marx bei, daß die gesamte spätere Entwicklung der Menschheit nur der Reflex wirtschaftlicher Vorgänge im Gehirn ist, aber unter der Bedingung, daß man zugibt, daß in diesem Gehirn in Gestalt des Schönheitssinnes, der instinktiven Sympathie, dem Sehnen nach Einheit, fundamentale Kräfte vorhanden sind, welche das wirtschaftliche Leben beeinflussen.“ Überall tritt bei Jaurès die Tendenz hervor, die Wechselwirkung der ideologischen und ökonomischen Faktoren zu betonen, neben den mechanischen Gesetzen ein Streben walten zu lassen, das idealen Gesetzen gehorcht. — Wenn uns auf Grundlage dieser modernen synthetischen Anschauung keine französische Ästhetik bekannt ist — charakteristischerweise fehlt es in Frankreich an praktischer art social nicht[3]) — so dürfen wir doch auf die belgische Literatur verweisen, welche im Rahmen lateinischer Geschichtsauffassung die heutige Stellungsnahme des modifizierten Marxismus zur Kunst behandelt. Ein starker Glaube an die veredelnde und hebende Wirkung der Kunst in Gegenwart und Zukunft spricht aus dem ästhetischen Programm der Belgier, das Jules Destrée entwirft[4]). An die Aufzählung der praktischen Darbietungen der „Section d'art“

---

[1]) Übersetzt in „Neue Zeit“ 1894/95.

[2]) Ibid. pag. 554. — Vide auch pag. 547 u. 549.

[3]) Pierre Lasserre, Le Romantisme Français, formuliert scharf die Wesensunterschiede der germanischen und romanischen Rasse: hier Spekulation aber langsames Handeln — dort die Nerven gleich beim Verstand, Handeln ohne erdauertes Denken. Sollte sich die Mischrasse in Belgien gerade für die sozialistische Politik als besonders geeignet erweisen? —

[4]) Le Socialisme en Belgique par Jules Destrée et Emile Vandervelde. Paris 1903.

in Bruxelles schließt sich ein instruktiver Hinweis auf die sozialistische Kunstförderung im Parlament und im Senat[1]). — Ausführlicher als Destrée behandelt die theoretische Seite der Sozialästhetik Emile Vandervelde, in seinen „Essais Socialistes“, in denen das banausisch-enge Gesichtsfeld Proudhons völlig überwunden ist.

Vandervelde erklärt in der Einleitung seines Sammelbandes, er anerkenne in vollem Maße die Wichtigkeit ökonomischer Einflüsse auf den ideologischen Überbau. Deshalb sehe er sich aber nicht veranlaßt, mit Marx anzunehmen, daß die Produktionsweise des materiellen Lebens die determinierende Ursache der sozialen, politischen und geistigen Lebensprozesse sei[2]). Er räumt den wirtschaftlichen Momenten das tatsächliche Übergewicht ein und nimmt, ähnlich wie der Revisionismus, eine Eigenbewegung der geistigen Kräfte an. Doch tritt er entschieden für das Mitwirken moralischer, religiöser und ästhetischer Momente im Verein mit ökonomisch-politischen ein und nur diese Vermittlung zwischen pessimistischem Ablehnen der Ideenwelt und ihrer optimistischen Überschätzung erscheint ihm als die richtige Interpretation von Marx — und von Kautsky.

Auf Grund dieser Methode behandelt Vandervelde in seinen Essais die Alkoholfrage, die Religion, und, was uns hier allein beschäftigt, die Kunst. Wenn auch Vandervelde auf den engen Zusammenhang der Wirtschafts- und Kunstentwicklungsgeschichte hinweist, so verwendet er viel weitere Gesichtspunkte als etwa Kestenberg. Nicht die Erklärung der Kunst aus der Arbeit erscheint ihm wesentlich, sondern die Spiegelung

---

[1]) A. a. O.: Cap. „Préoccupations esthétiques.“ pag. 390 f. Bibliographie pag. 473.

[2]) De ce que l'évolution des idées se lie, indissolublement à l'évolution matérielle, il ne résulte point que l'une soit la cause de l'autre. Ibid. p. 20.

von Arbeit und Muße des Künstlers und des Genießenden im Kunstbetrieb. Hinweisend auf Große[1]) führt er aus, daß die Ornamente der Jägervölker nur den Tierkörper zum Vorwurf nahmen, während das erste Pflanzenornament auf die großartige wirtschaftliche Evolution hinweise, den Übergang von der Jagd zum Ackerbau. Zu Kunstproduktion und Kunstgenuß gehört aber die nötige Muße, d. h. jener Überfluß an Nahrungsmitteln, der Ausruhen, Kontemplation, Genuß erst ermöglicht. Haddon[2]) hat diese Erkenntnis durch Beobachtung von Naturvölkern gewonnen. — Die sozialen Verhältnisse unserer Zeit sind derart, daß Kunstproduktion und Kunstgenuß Privileg der wenigen ist, denen die kapitalistische Wirtschaft die nötige Muße gibt. Erst eine Zukunft, die eine gerechtere Verteilung der Lasten und der Arbeitsprodukte sichert, wird der Kunst ein weiteres Gebiet öffnen. An einer Reihe von Beispielen weist Vandervelde nach, daß die Bourgeoisie für die Entwicklung künstlerischer Talente und Genies gar nicht so musterhafte Bedingungen bietet wie ihre Verteidiger gern behaupten. An wirtschaftlichem Elend sind vielleicht mehr Talente zugrunde gegangen, als wir je wirkenden besaßen und bei einer Reihe von physisch und psychisch gleich Starken, die sich durchrangen, läßt sich nachweisen, welche geistigen Güter uns durch den Kampf ums Dasein verloren gingen (Berlioz, Wagner, Balzac, Millet, Rousseau). „Die ungeheure Korruption der modernen Parvenüpolis“ drückt heute die ganze Kunstproduktion darnieder, proletarisiert die Kunsthandwerker, die Künstler, Musiker, Dich-

---

[1]) Grosse: „Die Anfänge der Kunst“.

[2]) Haddon: Evolution in Art, London, Walter Scott, 1895. Auch da wollen wir nicht vergessen, daß eine Übertragung der primitiven Zustände auf unser differenziertes Kulturleben nur von ganz relativem Wert ist! —

ter[1]) (p. 222). Das sozialistische Regime wird durch die Regelung der Produktion die Milieubedingungen des Kunstschaffens auf eine ganz andere Höhe heben. Vandervelde sieht aber die Zukunft der Kunst nicht im Handwerkerideal eines Morris und Ruskin, sondern in der Sozialisierung eines gesellschaftlich geregelten Maschinenwesens[2]), die alle notwendige Arbeit in einer kleinen Spanne Zeit erledigen und zum Kunstgenuß oder zur Kunsttätigkeit die Muße in Fülle böte[3]). Mit den besonderen französischen Arbeitsverhältnissen (l'atelier!), hängt es zusammen, daß Vandervelde in der Intelligenzanstrengung, die die moderne Maschinenarbeit erfordert, eine Bedingung für die geistige Regsamkeit dieser Arbeiter sieht. — Im übrigen würde die kollektivistische Gesellschaft der Zukunft in mindestens ebenso intelligenter Weise wie heute der Staat die Künstler, die sich keiner Handarbeit unterziehen wollten ,beschäftigen, wie schon gegenwärtig Arbeitervereine, Gewerkschaften bedeutende Kunstaufträge gegeben; so hat die Genossenschaft „Vooruit“ in Gent beständig einen Maler und Bildhauer, Van Biesbroek, zu ihrer Verfügung[5]).

Im großen Maßstabe aber erwartet Vandervelde

---

[1]) Morris, „Ästhetik des Lebens“, publ. in La Société nouvelle 1896 I. Richard Wagner, Kunst und Revolution.

[2]) Vergl. Wilde, a. a. O.

[3]) Renan, L'Avenir de la science p. 396.

[4]) Sorel: Introduction à l'économie moderne (Jacques, Paris) p. 64.

[5]) Die großen kooperativen Aufträge der Hospitäler, Gilden, denen wir die Meisterwerke von Rembrandt, Franz Hals, Helst u. a. verdanken, seien in diesem Zusammenhang erwähnt. — 1907 kauften Hafenarbeiter von Genua den Bronzeabguß von Meuniers „Kohlenträger“, um ihn in Sanpierdarena in einem eigenen Saal des Stadthauses aufzustellen. (H. G. Preconi, Berner Rundschau 1907 II. 8.)

nur von der ökonomischen Emanzipation des Proletariats eine neue mächtige Kunst. Inzwischen scheinen ihm die um ein Existenzminimum und den Achtstundentag kämpfenden Organisationen und politischen Gruppen viel wichtiger für die Sache der Kunst, die Emanzipation der Künstler — als alle Amateure, Mäzene und Ästheten der Bourgeoisie.

Von der Gegenwartskunst erwartet auch Vandervelde nicht sehr viel für die Befreiung des Proletariats. Abgesehen davon, daß die sozialistische Tendenzkunst sehr oft vom intellektuellen Humanitarismus der Bourgeoisie ausgeht, hat die Kunst unsrer Tage nicht die neuen Formen, welche die neue Gedankenwelt verlangt. „Während Perioden revolutionärer Übergänge schädigt die Aktion die Welt der Träume; die ästhetischen Formen überleben die sozialen Bedingungen, aus denen sie hervorgegangen, eine neue Kunst kann nicht entstehen, bevor die neue Gesellschaft begründet ist“[1]).

Durch ihre teilweise Beschränkung auf eine ökonomisch und sozial emanzipierte Menschheit ist auch die romanische sozialistische Kunsttheorie für die Kunst der Gegenwart, trotz aller Konzessionen, wenig fruchtbar. Unsere Interpretation der materialistischen Geschichtsauffassung hat wesentlich methodologische Bedeutung, und wie schon betont, von sozialistischer Seite ist etwas ähnliches nie versucht worden. Wir möchten ästhetisch werten, was etwa von Bebel und Schönlank außerästhetisch gemeint war, wir möchten das Genie nicht nach einer Parteischablone, sondern nach rein künstlerischen Gesichtspunkten beurteilt wissen. So nur können wir die Spiegelung der sozialistischen Gedankenwelt in der französichen Malerei nachweisen.

Den einseitigen und optimistischen Ansichten, als ob im „Zukunftsstaat“ ohne weiteres ein goldenes Zeitalter der Kunst aufblühen könnte, darf man mit Van-

[1]) Ibid. p. 262.

dervelde[1]) entgegenhalten, daß aus einer Klasse, in der man absichtlich oder ungewollt Gemüt und Sinne zugunsten der kapitalistischen Produktion und auch zugunsten des Klasseninstinktes verkümmern läßt, nicht so leicht wieder objektive Ideale zur Blüte kommen werden. Dazu bedarf es werktätiger Kulturarbeit, der sozialen Mission der Kunst, der sozialisierenden Macht ihrer formalen Werte[2] u. [3]).

---

[1]) Essays: Einleitung.

[2]) Vergl. auch Sombart: „Das Proletariat".

[3]) So falsch wie die Ansicht, das Proletariat werde nach der ökonomischen Emanzipation mit einem Male Träger der ideologischen Faktoren, ist die Spezialitätentheorie Meyer-Graefes. In der „Entwicklungsgeschichte der Malerei" (pag. 10 f.) leugnet er die Kunst als wesentlichen Kulturfaktor für unsere Zeit, da die ästhetische Nutzniessung heute nur noch ein Luxusgenuß fein differenzierter dekadenter Sinnenmenschen sei. Eine auf technische Finessen und optische Reize reduzierte Ästhetik muß ja bei diesem l'art pour l'art Formalistentum ankommen. Wie alle auflösende, gesellschaftfeindliche Gesinnung trägt diese Kunstlehre mit ihren Elementen femininer Sensibilität und geistiger Unfruchtbarkeit den Todeskeim in sich. Die wissenschaftlich ernst zu nehmende Ästhetik und Soziologie von Herder bis Guyau, Boirac, Fouillé und Lipps baut sich auf dem sozialisierenden Gehalt der Kunst auf und die neuidealistische Strömung unserer Tage wendet sich mit wirksamen Waffen gegen die tötliche Sterilität des ästhetischen Spezialistentums — das um Adepten wirbt, die bereit sind, den höchsten Menschheitsbesitz für eine flüchtige Impression der, sogar sprichwörtlich „schnelllebenden Neuzeit" einzutauschen . . .

II.

Das sozialistische Tendenzbild.

a) Stil.

Der leitende Gedanke unsrer Ausführungen im ersten Kapitel war die Grundlegung der formal-idealistischen Ästhetik zur Wertung der sozialen Kunst, der sich die sozialistische Tendenzkunst einreiht. Ferner wurde der Versuch gemacht, das Verhältnis des internationalen, im Besondern des französischen Sozialismus zur Kunst aufzuklären und die Möglichkeiten einer Ästhetik im Rahmen der materialistischen Geschichtsauffassung zu erwägen. Die Betrachtung des Kunstschaffens soll uns nun den Zusammenhang sozialer und sozialistischer Weltanschauung mit der Themenwahl und der Themengestaltung nachweisen. —

Das moralische und politische Tendenzbild, das seinen Ursprung wesentlich auf die Gedankenwelt Diderots und seiner Zeit zurückführt, findet sich im Lager der beiden feindlichen Schulen zur ausgehenden Regierungszeit Ludwigs XVI., der Revolution und des Empire. Die ultra-idealistische Richtung hatte das Sittenbild wohl unter ihr Programm gereiht, gemäß ihrer Kunstanschaung, aber antik modifiziert[1]). Die Darstellung wollte das Moralische nicht als „Wider-

---

[1]) Literatur: Q. de Quincy: Essay sur l'idéal . . . (1805). Id. Considérations morales sur le destination des ouvrages de l'art (1806).

schein des Sittlichen im Formalen“ auffassen; der moralische Vorwurf war Bedingung, die Form aber war grundsätzlich der Ausdruck einer metaphysischen Spekulation über die Idee des absolut Schönen. Tatsächlich war diese Form nichts anderes als die Nachahmung der Antike. Eine Reihe von Gemälden J. L. Davids sind heute die berühmtesten Zeugen dieser politisch-moralischen Tendenzkunst als Zweig der realistisch-klassischen Schule. Ihr Programm umschreibt de Quincy etwa mit den Worten: Zweck der Kunst ist nicht das Vergnügen, sei es auch von jeder Sinnlichkeit gereinigt, sondern der intellektuelle und moralische Fortschritt des Betrachters, die Befriedigung jenes unserer Seele eigenen Ringens nach unbekannten unbegrenzten Eindrücken.

Ohne Unterscheidung wiedergeben, was sich den Augen darbietet, ohne sich von der häßlichen oder gewöhnlichen Wirklichkeit abzukehren, das heißt die Kunst erniedrigen, indem man sie mit einem niedrigen und trivialen Stil vereinigt, das heißt den Menschen herabwürdigen, indem man seine physischen Unvollkommenheiten, seine moralischen Gemeinheiten herauskehrt[1]).

Die gemäßigt realistische Schule nahm einen relativen Schönheitsbegriff zum Ausgangspunkt; ihre Ästhetik[2]) erlaubte ein eklektisches Heranziehen der Wirklichkeit, geleitet von der Absicht, das sensible und sentimentale Leben des Betrachters zu heben. Von diesem Gesichtspunkt aus wurden Sittenbilder in die Gegenwart verlegt, die erste Sorge war Ähnlichkeit oder Wahrscheinlichkeit der physischen und psychischen Charaktere, Hervorheben des Individuellen, Tatsäch-

---

[1]) François Benoit: L'Art français sous la Révolution et sous l'Empire. pag. 91 ff. und. 106. (Paris, Henry May, 1897.)

[2]) Emeric David: Recherches sur l'art statuaire.

Droz: Etudes.

Haymond: La peinture.

lichen[1]). Chardin und Greuze sind diesen Grundsätzen gefolgt, eine Reihe von heute unbekannten Namen schließt sich ihnen in der Revolution an, während später David und seine Schule fast ganz zur Antithese ihrer ursprünglich ultra-idealistischen Tradition übergingen.

Im wesentlichen hat sich nach dem Verschwinden der antikisierend-idealistischen Schule das moralische und sozialistische Tendenzbild immer an die realistische Richtung gehalten, in so ausschließlicher Weise sogar, daß eine zeitlang Realismus, Naturalismus sprachlich identisch war mit Rinnsteinkunst und Armeleutemalerei. Die Erklärung zu dieser grundlegenden ästhetischen Erscheinung liegt im Ideengehalt der realistischen Kunstauffassung überhaupt und berührt den Kunststoff erst in zweiter Linie. Wenn wir mit Guyau den Unterschied von Realismus und Idealismus als Qualitätsmerkmal der Kunst ansehen, ergibt sich die Definition: Die eine Richtung führt den Künstler zu Harmonien und Zusammenhängen, zu allem, was den Augen und den Ohren gefällt; die andere treibt ihn dazu, in die Kunst das Leben einzuführen, mit allen seinen Seiten, mit seinen entgegengesetzten Eigenschaften, mit allen seinen Härten, seinen Dissonanzen. Die Aufgabe des Genies ist es, beide Richtungen auszugleichen. Nun wechseln aber die Punkte, auf denen dieses Gleichgewicht beruht, beständig, und das eben ist die Ursache der stetigen Fortschritte, welche die Kunst unter dem Ansturm des Genies macht. Diese Fortschritte bestehen darin: in die Kunst eine immer größere Quantität wahrer Wirklichkeit zu bringen, d. h. immer intensiveres Leben. Unter diesem Gesichtspunkt wird die Kunst immer mehr realistisch

---

[1]) . . . sans pousser le scruple aussi loin que certain critique qui proteste contre la présence d'un nombril sur l'image d'Adame et d'Eve, sous pretexte qu'ayant été crées ils n'ont pas eu besoin qu'on leur fasse l'opération du cordon ombilical . . . Benoit Ib. p. 69.

im wahren Sinne des Wortes, d. h. die künstlerische Erregung, die durch die Erscheinungen moralischer und sozialer Induktion der Sympathie gewonnen werden, nehmen eine immer wichtigere Stelle ein an Seite der ästhetischen Emotion, die direkt durch die elementaren Sensationen und Gefühle geweckt wird. — Wenn einmal ursprüngliche Individualitäten einem hypertrophischen Idealismus entgegentraten, dessen Symbole konventionelle Lügen, dessen Formenwelt maniriert und kraftlos geworden, taten sie es durch ein kühnes Bekenntnis zum Realismus, zu einer Weltanschauung, die in Leben und Kunst neue Kraft aus der herben Luft der Wirklichkeit bringt. Wir sehen das als Reaktion der eklektischen Nachahmung des Cinquecento in Italien — nicht umsonst wird Courbet so gern mit Carravaggio verglichen — [1] und [2]); wir sehen es im Schulenstreit an der Wende des 18. und 19. Jahrhunderts; wir sehen es im 19. Jahrhundert selbst wieder, sobald die wirklichkeitsfremde Kunst im Frankreich der Reaktion und des Bürgerkönigtums: die Spätklassizisten Ingres, Couture, Cabanel auf der Höhe ihres Wirkens waren. Zum großen Schlag gegen alle Konvention, alles Manirierte holte Courbet Ende der vierziger Jahre aus, aber schon vor ihm haben weniger starke aber doch eigene Künstlerindividualitäten den Streit aufgenommen.

---

[1]) Muther a. a. O. p. 430 f.

[2]) die vollkommene Synthese: die höchste Sättigung der tiefsten Ideenwelt mit Wirklichkeitswerten, jene Sphäre der Kunst, die Guyau als die Vollendung bezeichnet, entfernt sich von Sammelbegriffen wie Idealismus und Realismus in gleicher Weise. Über der hellenischen Antike, über der italienischen Renaissance von 1500 bis 1530 leuchtete dieses ruhige Ideal der Kunst. In einer Person aber vereinigte nur Leonardo da Vinci die synthetischen Kräfte, welche der vollkommensten Gabe der Anschauung, die durchgeistigte Erfassung der Begriffe einen. Vergl. Renaissanceprobleme von Arthur Weese (Bern 1906).

„Gustav Courbet lieferte nur die Entscheidungsschlacht in dem großen Kampf, den die sozialistischen Tendenzmaler Jeanron, Leleux, Octave Tassaert u. a. als plänkelnde Vorposten begannen; er überragte diese ältern, deren sentimentale Bildchen als Kunstwerke nicht ernst genommen worden waren, turmhoch als Maler und forderte Beachtung um so mehr heraus, als er für seine Darstellungen Lebensgröße wählte. Damit war das letzte Hindernis beseitigt, das der Behandlung moderner Stoffe im Wege stand“[1]).

Schon die ersten kleinen Genremaler des Sozialismus gehören also in die Vorhut des modernen Realismus; fehlte ihnen noch die kräftige Künstlerindividualität, so waren sie doch von diesem Wunsche „nach größerer Intensität des Lebens“ beseelt. „Realisten pflegen stark mit dem Stoff zu rechnen . . .“[2]) meint Justi; in der Tat sucht der Realist malerische Wirklichkeit, einen Stoff, der für ihn das Schöne in einer lebendigen Form enthält. Was man mit größter Leidenschaft und Hingabe liebt, wird für einem das Schöne, das zum Ausdruck zwingt und drängt. Das war Millets Grundsatz, das wurde das Leitmotiv des ganzen Realismus. Wenn sich diese Liebe und Hingabe einer Wirklichkeit, wie sie die modernen sozialen Zustände spiegeln, zuwendet, so kann allein der materielle Reiz des Milieus, ohne bewußte soziale Reflexion, zur künstlerischen Gestaltung drängen: Das Fühlen und Fühlenmachen kann auch im Realismus auf reiner ästhetischer Sympathie beruhen, der aber das Bewußtsein zugrunde liegt, durch künstlerische Darstellung des Wahren, den Lebensgehalt der Kunst zu erhöhen. Daß man das Wahre in grotesken Bettlergestalten, im Arbeitermilieu, im Landleben findet, kann aus Kontrastbedürfnis zur sogenannten idealen Richtung, aus der Notwendigkeit Neues zu suchen und aus der Fähigkeit Malerisches

---

[1]) Muther Ibid.

[2]) Velasquez II, pag. 305.

überall zu finden, erklärt werden[1]). Das Häßliche, das in diesem, wie wir es nennen „sozial-tendenzlosen“ Realismus zur künstlerischen Darstellung kommt, hat positiv ästhetische Bedeutung[2]). (Vergl. die ästhetischen Funktionen des Häßlichen nach Th. Lipps, weiter oben pag. 38). Dieser Realismus tendiert wie jede echte Kunst im Grunde zu idealistischer Erhöhung, zu einem Isolieren und Erheben einer vorhandenen Richtung zum Zwecke ihrer Vorherrschaft“. (Guyau, L'Art, p. 145.)

Der Großteil der klassischen wie der modernen realistischen Produktion trägt diesen tendenzlosen neutralen Charakter. Die Darstellungsweise des Sinnlich-Wahrnehmbaren ist ästhetisches Symbol ohne bewußtes Pathos der Anklage oder der Sittenkritik[3]). —

An diesen Realismus schließt sich die Darstellung der Wahrheit mit bewußter oder unbewußter sozialer Tendenz. Nach Lipps[4]) wird hier das Symbol zu einer

---

[1]) „Der eigentliche Gegenstand der „Hilanderas“ ist das Licht. Die Figuren sind nur da um des Lichtes willen, das mit ihnen sein Wesen treibt . . .“ Justi Velasquez, p. 300 f.

[2]) „Il faut pouvoir faire servir le trivial à l'expression du sublime. C'est là la vraie force“: schreibt Millet über die Skizze eines Mädchenkopfes.

[3]) Die Möglichkeit eines tendenzlosen und durchaus künstlerischen Realismus scheint L. Stein (a. a. O. p. 8) zu negieren, wenn er sagt: „Der heutige Naturalismus in der Malerei und Bildhauerei und schöngeistigen Literatur ist bei Lichte besehen und auf seine tiefen psychologischen Motive zurückgeführt, teils unbewußter, teils verkappter Sozialismus. Das geflissentliche Absehen von aller Idealisierung, das praetentiöse Streben nach Naturtreue, die derbe Realistik in der Wahl des Sujets, die Vorliebe für die plastische Darstellung des Arbeiterelendes, das alles sind Züge, die den ästhetischen Natutalismus mit jenem politisch-ökonomischen Naturalismus verbinden, wie er seit Marx im Schwange ist.“

[4]) Ästhetik II p. 92.

außerästhetischen Symbolistik; durch philosophische Interpretation fälschen wir das Kunstwerk und der Künstler will hier, daß wir es fälschen. Diese Ansicht ist berechtigt, solange der Künstler seine Refelxionen nicht in die ästhetische Sphäre einbezieht. André Michel[1]) umschreibt diesen Prozeß mit den Worten: „pour le peintre penser c'est voir d'une certaine manière; l'idée en tant qu'elle intéresse son art, en s'eveillant dans son cerveau doit y évoquer en même temps la forme qu'elle revêtira et qui la contiendra; elle se fait matérielle et sensible". Den Standpunkt der synthetischen Kunstanschauung haben wir schon mehrfach dargelegt; auch Bürger-Thoré[2]) gibt der Ansicht Ausdruck, daß Gedankliches den optischen Eindruck begleiten und in seiner Objektivierung lebendig werden könne. „Wenn Natur oder Überlegung uns eine abstrakte Idee gibt, sind wir Philosophen; wenn diese beiden in uns lebende Formen erzeugen, sind wir Dichter; wenn wir die göttliche Kraft haben, diese beseelten Wesen mit wahrnehmbarer Farbe und in normalen Verhältnissen auf die Leinwand zu bringen, sind wir Maler". Wer aus der Wirklichkeit mit dem Wahrnehmungsprozeß eine Idee, eine außeroptische Wahrnehmung aufnimmt, Anschauung und Urteil organisch zum Gehalt lebendiger Formen macht, kann nach synthetischer Auffassung ebenso eminent Künstler sein wie der tendenzlose realistische Maler. Das Kriterium ist für uns, wie schon in der Einleitung mehrfach betont, daß das Gedankliche im ästhetischen Gehalt auf-

---

[1]) Gaz. d. B. A. Salon 1885.

[2]) Salons I p. 33. Vergl. dazu Salons III p. 454: „L'art moderne ne doit-il pas être l'expression à la fois réelle et idéale de ce que l'homme moderne voit et conçoit? Les arts touchent ainsi à la philosophie et à la politique, peuvent donc aider à l'avènement d'une société droite et libre Sans cela je n'écrirais pas sur les arts, quoique j'aime beaucoup les tableaux et je me retirerais an bord d'un petit lac — pour elever des poissons . . ."

gehe, daß die rein künstlerische Emotion das primäre, bedingt beim Produzierenden, unbedingt beim Rezipierenden sei. Das meditative — oder um mit Proudhon zu reden, das rationale, kritische — Element, wird nur dann ästhetisch wirksam, wenn es im Kunstgehalt lebt, es wird aber um so eher organisch mit ihm verwachsen, je näher es dem Gefühl und je weiter es der rationalen Überlegung ist[1]). Religiöse, soziale, moralische Reflexionen, die eine optische Wahrnehmung begleiten, werden in einem wirklichen Kunstwerke nie bewußt hervordringen, sondern, und nur sofern sie in objektiven Idealen lebendig werden können, in der rein ästhetischen Sphäre des Werkes als „Lustgefühl der ästhetischen Sympathie“ auf den Beschauer wirken[2]). — In den einen Werken vielleicht nur durch den Gehalt, in den andern durch Gehalt und Form in gleicher Weise[3]).

Auch den Künstler des „kritischen Realismus“ wird das malerisch Wirksame, das intensiv Lebendige und Neue seines Stoffes zur Darstellung der Wirklich-

---

[1]) Mit Recht sagt Meyer-Graefe: Soll die Kunst nicht verlieren so muß die ihr zugehörige Sphäre der erste Empfänger der Schwingungen sein und sie dem Verstand weiter geben nicht umgekehrt. Ein Werk kann die tiefste Wahrheit enthalten ohne auch nur im Entferntesten ein künstlerisches Bedürfnis zu befriedigen; ein bewußtes Vordringen des Gedanklichen wird immer die künstlerische Seite beeinträchtigen. (Entwicklungsgeschichte. p. 24.)

[2]) Aus diesem Grunde muß man Sammelbegriffe, wie „Gedankenmalerei“, „Bildungsmalerei“, ablehnen; Kunst, die *in ihrer Sphäre* philosophiert ist Kunst und nicht Weltweisheit.

[3]) „Denn Form ist nicht etwas Willkürliches, sondern nichts anderes als materialisiertes Gefühl“, sagt Karl *Scheffler* (Moderne Kultur). „Schön ist alles, worin eine Idee erkannt wird, denn schön sein, heißt eben eine Idee deutlich aussprechen (*Schopenhauer*:

keit reizen, einer Tatsachenwelt, die durch den künstlerischen Willen geklärt und ästhetisch erhöht wird[1]). Wenn er in seiner Farben- und Formenwelt die sozialen Reflexionen organisch objektiviert, wird der Betrachter nicht analysieren können oder wollen, wie das Bild zustande kam, in welcher Reihenfolge optische, intellektuelle, gemütliche Anregungen die Entstehung des Kunstwerkes veranlaßten — das ist eine rein theoretische Frage, die praktisch erst dann zur Geltung kommt, wenn uns ein Bild ästhetisch nicht befriedigt! —

Reflexionen religiöser, moralischer und politischer Natur haben in der Wirklichkeitsdarstellung deshalb den stärksten ästhetischen Charakter, weil sie objektiven Idealen entsprechen. Je weniger verstandesmäßig, je mehr humanitär und sensuell die sozialen Fragen sich in einer künstlerischen Individualität spiegeln desto eher wird sein Werk Gefühle materialieren, Gefühle wecken können[2]). Es ist nicht verwunderlich, daß die

---

Welt als Wille und Vorstellung). Definitionen, die trotz der schroffen Ablehnung des Stoffinteresses sich mit der synthetisch-soziologischen Kunstanschauung sehr gut vertragen. Vergl. auch Taine, Phil. de l'Art I, p. 41.

[1]) „Du Guet à Comte à Taine et à Wagner c'est bien toujours l'affirmation des mêmes principes; l'art est sans doute une reproduction du vrai, mais une réproduction soumise à des lois particulières, aux lois de l'esthétique qui impliquent ici deux opérations: le choix d'abord, et puis l'idéalisation." Galabert a. a. O. (Revue Internationale de Sociologie).

[2]) „Sentir et faire sentir voilà l'art. Avec cette puissance sur le coeur et sur l'esprit rien ne lui est impossible; il met le doigt sur la plaie et la fait crier. Il découvre les sentines publiques, et il les frappe de sa colère. Il assiste aux turpitudes sociales et il les cloue en effigie, irrécusables. Devenu souverain par cette mission jusqu'alors recusée et qu'il exerce tout à coup pontificalement, il double les artistes par les hommes." Lemonnier, Les Peintres de la Vie, p. 142.

Träume Fouriers, daß die ganze sensualistische Philosophie des französischen Sozialismus, trotz einer Reihe ungünstiger Momente in der ästhetischen Tradition der Franzosen, unendlich mehr Kunst, besonders Literatur, hervorgebracht haben als die abstrakte Gedankenwelt des wissenschaftlichen Sozialismus in Deutschland. Erkenntnis ist nur Anregung; je abstrakter das Resultat einer Meditation, je subjektiver das aus der Erkenntnis hervorgehende Ideal, desto weniger Kunst. Gefühl ist auch hier alles. Deshalb glauben wir nicht an die Möglichkeit einer „sozialen Tendenzkunst", die aus der philosophischen Erkenntnis einer harmonisch gegliederten Arbeitsgemeinschaft hervorgehend, den Sozialisierungsprozeß der Menschheit beschleunigen könnte; ein Maler läßt die arbeitende Gesellschaft ohne soziale Reflexion optisch auf sich wirken, dann haben wir realistische Arbeiterbilder wie die Hilanderas von Velasquez oder das Eisenwalzwerk von Menzel, die, wenn sie überhaupt, in einem Sozialisten vielleicht, soziale Reflexionen wecken, ihm etwa sagen müßten: auch die tendenzlos dargestellte Arbeit geht in Gluthitze, Staub oder Dunkelheit vor sich, entwürdigt in ihrer alten und neuen Form den Menschen; das müßige Vergnügen des Ästheten an diesen „eigenartig beleuchteten und bewegten" Sklaven ist ein „Hohn auf den Geist einer gährenden Gesellschaft"[1]). Das Tendenzbild auf

---

[1]) Wer mehr soziale Interessen als Kunstverständnis hat, wird schließlich jedes Bild nach dem im Vorwurf möglichen sozialen Wert und der gar nicht vorhandenen sozialen Tendenz ansehen. Beaudelaire (Curiosités Esthétiques, p. 218) erzählt, daß Balzac vor einer Winterlandschaft mit ein paar ärmlichen Häusern seine Aufmerksamkeit auf eine Hütte richtete, aus deren Kamin ein schwacher Rauch aufstieg; dann rief er aus: Que c'est beau! mais que font-ils dans cette cabane? à quoi pensent-ils? quels sont leurs chagrins? les récoltes ont-elles été bonnes? ils ont sans doute des écheances à payer?"

Grund einer sozialistischen Reflexion wird dieser Stimmung im Beschauer in erhöhtem Maße Ausdruck verleihen, die Empfindung in ihm wecken, daß die kapitalistische Produktionsweise irgendwie zu beseitigen ist. Wir kennen ein einziges Bild, das unsere sozialen Zustände absichtlich rechtfertigt: es ist eine antisozialistische Tendenzlithographie Gavarnis[1]). Eine Kunst, die aus der sozialphilosophischen Erkenntnis von der notwendigen Evolution der Gesellschaft sozialisierende Bilder voll innerer Bewegung hervorbrächte, gibt es nicht, so lange eben Kunst Emotionen ausdrückt, nicht Raisonnements[2]).

Zu diesen Schlüssen veranlassen uns die interessanten Zeilen, welche L. Stein (Die Soziale Frage im Lichte der Philosophie, 2. Aufl., p. 532) über Sozialisierung der Kunst schreibt: „Eine soziale Kunst, welche nicht bloß die Blößen und Mängel unserer Wirtschaftsordnung schonungslos aufdeckt und die Organe, welche diese soziale Disharmonie angeblich verschulden mit Zuchtruten geißelt, sondern auch der Kehrseite des Bildes sich zuwendet und an der Symmetrie einer harmonisch gegliederten Arbeitsgemeinschaft ihre Phantasie berauscht und ihre ästhetischen Motivationen bereichert, ist erst imstande, den Sozialisierungsprozeß der kulturlich fortgeschrittenen Menschheit zu beschleunigen. Was Recht, Religion und Moral einzeln nicht vermögen, das kann unter Umständen die Kunst durch ihre graziö-

---

[1]) Gavarni vide weiter unten p. 162.

[2]) Es sei hier aber auf die weiteren Möglichkeiten der graphischen Künste hingewiesen, die dem Künstler am ehesten dienen, Verstandesurteile in ästhetischer Sprache zu verbreiten. Immerhin ist es eine äußerst schwierige Aufgabe, etwa bei Dürer, Klinger, Käthe Kollwitz zu unterscheiden, was rein intellektuell-kritisch ist und was der Empfindungssphäre angehört; vergl. neben Klingers „Malerei und Zeichnung“ auch H. W. Singer, Käthe Kollwitz, p. 26 und 44 in „Führer zur Kunst“.

sen, sich ins Herz schmeichelnden Hilfsmittel bewerkstelligen: die Vertiefung des Solidaritätsbewußtseins. Denn das soziale Milieu enthält sein Gepräge vielfach auch von den Kunstbestrebungen des Zeitalters".

Sobald die Künstlerjugend der zwanziger und dreißiger Jahre, mit größerer schöpferischer Kraft als ihre realistischen Vorgänger seit dem ausgehenden Ancien Régime, den Kampf gegen den Klassizismus aufnahm, kam das induktive Element zu starker Geltung. Beobachtung der Wirklichkeit, Studien in Irrenhäusern, Anatomien, Spitälern vermittelten den Géricault und Delacroix Anschauungsmaterial, das künstlerisch gestaltet wurde in einem Formen- und Farbenreichtum, der allein schon eine tiefe Kluft zwischen französischer und deutscher Romantik bildet[1]). Das zweite Merkmal französischer Romantik ist ihr wesentlicher Zusammenhang mit der Zeitgeschichte; der realistische Zug, der ihr eigen war, wies sie auf die lebende Wirklichkeit, aber nicht nur auf ihre Oberfläche. Im Innern dieser Zeit gährten schon die revolutionären Kräfte, die in den Aufständen der dreißiger und vierziger Jahre zum Ausbruch kamen; eine starke künstlerische Intuition mußte den Zeitgeist offenbaren und die Kunst, die das Leben mit neuer Intensität wiedergeben wollte, wurde zum Spiegel der eigenartigen sozialen Spannung, die die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts charakterisiert. Wir denken hier gar nicht an den Kunstvorwurf; das Barrikadenbild Delacroix' ist nur eine Steigerung der ganzen Tendenz. Kunstgehalt und Kunstform sind schon der Ausdruck einer Gefühlswelt, die den Klassizisten noch fremd war[2]). „Das Wesen des

---

[1]) Lübcke-Haak braucht denn auch für die französische Romantik die krause Benennung: „renaissanceistisch-koloristisch-realistisch." (Grundriß der Kunstgeschichte V. 1905.)

[2]) Die Seele des Künstlers beleben nicht nur historische und direkt bedeutungsvolle Vorwürfe. Man

Stiles ist Substanzgesetz der Kultur"[1]). Und eine Kultur, deren Wesensmerkmal die Revolution in den Gefühlen[2]), der „désordre sentimental" war, durfte von Thiers, 1871, charakterisiert werden: „Les romantiques c'est la Commune!" Eine sozial-revolutionäre und destruktive Stimmung charakterisiert fast die ganze Literatur dieser unruhigen Zeit, deren état d'âme in Zeichnung, Komposition, Farbe: im Stil der Malerei den unverkennbaren Ausdruck gefunden hat.

Die Julirevolution und ihre Verherrlichung durch Delacroix bedeutet den Höhepunkt der realistischen Romantik; der geistige Umschwung den sie vorausahnte und vorbereiten half, hatte sich vollzogen, auf dem Thron reaktionärer Bourbonen saß Louis Philippe. Jetzt beginnt die Glanzzeit des besitzenden Mittelstandes, der mit der Sicherung seiner Interessen die revolutionären Ideale der Reaktionszeit bald genug vergißt. Ausgleichung der Gegensätze — wenigstens in der Bourgeoisie — war das Leitwort des neuen Staatswesens, eine allgemeine Bereicherung im Zeichen der Ruhe: das Ideal der herrschenden Klasse[3]). Die Wirkung auf die Kunst ist ganz unverkennbar. Das Stürmen und

---

kann viel menschliches Empfinden in die einfachste Szene legen, in irgend eine Figur, selbst in eine Landschaft. Bürger a. a. O. p. 243.

[1]) Hamann, Der Impressionismus in Kunst und Leben, Köln 1907, p. 15.

[2]) Das trotz aller Einseitigkeit überaus anregende Werk von P. Lasserre, „Le Romantisme Français" (1908, Paris), trägt den Untertitel: Essai sur la Révolution dans les Sentiments et dans les Idées au XIXe Siècle. — Die Romantik wird definiert: „un désordre qui, portant sur les sentiments et les idées, boulverse toute l'économie de la nature humaine civilisée." Auf der Grundlage von Rousseau lebt das „Recht auf Glück" wieder auf, dessen Erlangen den sozialen Kampf bedingt.

Vergl. Lassere Ibid. pag. 156, 192, 309, 346.

[3]) Gervinus a. a. O.

Drängen hörte in den ersten Jahren des dritten Jahrzehnts fast ganz auf. Das einzige schöpferische Genie, Delacroix, ließ sich von dem neuen sozialen Geiste innerlich nicht beeinflussen, sein Stil blieb sich gleich. Neben ihm kam aber Ingres zu fast unvermitteltem Ruhme, mit ihm wieder die idealistische Strömung: „die Darstellung der in sich vollendeten, einen idealen Inhalt in sich tragende Gestalt". Ganz von der Wirklichkeit losgelöst[1]), nur edler Linienrhythmik und im Grunde glatter Formmalerei hingegeben, konnte diese Schule den historischen und dekorativen Interessen der Zeit nicht genügen. Die vermittelnde Weltanschauung rief einem künstlerischen Eklektizismus, der wie alle Produktion von Durchschnittstalenten, sich den sozialen Verhältnissen unterordnete, einem loyalen, gut bezahlenden Bürgertume Genrebilder in die kostbaren Wohnräume lieferte, im Versailler Museum gewaltige Leinwandflächen mit einer Historienmalerei füllte, in der die geschichtsphilosophische Reflexion an Stelle romantischer Phantasie und Leidenschaft trat. Wir können in dieser Kunst des Horace Vernet, des Delaroche, Isabey, Léopold Robert nicht die große Synthese von Realismus und Idealismus sehen, als die sie Dr. Julius Meyer[2]) schildert: sie ist eine sozial zu eng determinierte Talentkunst, der die Schöpferkraft der synthetischen Genialität abgeht; es fehlte ihr eine groß denkende Zeit, deren objektive Ideale zum Ausdruck drängen. Bürger-Thoré schreibt im Salon von 1847 über das Julikönigtum, das alle Hoffnungen der Generation von 1830 vernichtete: „Nach fünfzehnjähriger Behandlung mit Homöopathie und Äther oft auch mit

---

[1]) Bürger-Thoré a. O. I, p. 238 f. — Wo von Ingres als Maler, nicht als Zeichner, die Rede ist.

[2]) Geschichte der modernen französischen Malerei seit 1789, zugleich in ihrem Verhältnis zum politischen Leben, zur Gesittung und Literatur. Leipzig 1867. (Die Malerei des Julikönigstums, p. 409 f.)

Gewalt hat Frankreich sich das Herz herausreißen lassen, was man bis jetzt in keinem Amphitheater sozialer Chirurgie gesehen hat. So hat schließlich die Malerei nichts mehr in der Brust, wenn auch ein Uhrwerk ihre Augen und Hände geschäftig bewegt."

Während der besitzende Mittelstand dieser Zeit die eklektische gehaltlose Kunst kaufte, die seiner Psychologie entsprach, ging aus den Schichten, des, auch in der Julirevolution um den Kampfgewinn betrogenen, Proletariats und Kleinbürgertums eine neue realistische Kunst hervor, die, in der Malerei zwar von geringer stilbildender Kraft, in der sog. Griffelkunst, lange schon vor der Februarstimmung von 1848, in genialer Vollendung einer neuen Gesellschaft voranging und die naturalistische Antithese verwirklichte, bevor sie Millet aussprach, und Courbet teilweise auf die Leinwand brachte. Die Maler dieser sozialen Unterströmung sind die proletarischen Schöpfer des sozialistischen Tendenzbildes; die Zeichner sind die Karrikaturisten und Charakteranalytiker, die in ihrem Genie, Daumier, einen Zeichner und Maler zugleich von größter Kraft hervorbrachten.

Das ist von besonderer Bedeutung für unsere These, daß in der sozialen Bewegung des Jahrhunderts rein ästhetische Kräfte wirksam sind: in der ersten realistischen Antithese durch Delacroix sehen wir die formgewordene Brandung politischer und sozialer Stürme, die hereinbrechen, die aus der Ferne drohen. Die zweite realistische Antithese verkörpert sich in Daumier, dem erbitterten Kritiker einer Vermittlungsgesellschaft, auf deren Kosten das Proletariat in nie gesehener Weise heranwuchs. Als Reflexion zu Daumiers berühmtem Gemälde „le wagon de troisième classe", schreibt Meyer-Graefe: „Hier wurde der berühmte Realismus geboren, auf den das 19. Jahrhundert stolz ist, und es verdient festgehalten zu werden, daß er in der Folge nie größer geworden ist, als ihn sein Vater gemacht hat. Millet hat ihn gedeutet,

7*

Courbet und Leibl haben ihn organisiert, und viele andere haben ihn ausgeputzt, übertroffen in seiner angeborenen Größe, hat ihn kein einziger[1]).

Dieses Genie, das mit dem Aristokraten Delacroix an der Wiege sozialistischer Tendenzkunst steht, hat so wenig, wie jener, b e w u ß t sozialistische Propaganda gemacht und doch zur Unterwühlung der plutokratischen Gesellschaft im Julikönigtum unendlich mehr geleistet als alle proletarischen Durchschnittstalente. Der Drang zu zerstörender, zersetzender Wirkung hat sich weit mehr noch als in der Malerei in seinem Griffelwerk[2]) ausleben können, wo sich ein Pathos der Anklage durch Wirklichkeitsdarstellung und Satire ausspricht, das in solcher künstlerischer Vollendung sich in den großen Zeiten des Naturalismus nicht wieder findet.

Wenn der von der Romantik sich entfernende Realismus, der sich im ausgehenden Bürgerkönigtum gegen Eklektizismus und Idealismus erhob, seine Kraft in der Wirklichkeit holte, suchte er oft seine Gegenstände im Kleinbürgertum und im Proletariat. Hier fand er Vorwürfe, die die gegnerische Schule nicht verwenden konnte, hier fand er Physiognomien und Gestalten, die das Elend verkörperten an dem die Künstler selber litten; das vielleicht sein Humanitätsgefühl ergriff, wenn er an den Überfluß der Reichen dachte, deren Interessen von oben so sorgsam gehütet wurden. Die Anschauung allein schon mußte zu Begriffen führen, die gesellschaftskritisch waren; dazu kam aber eine, mit jedem Jahr wachsende, soziale Bewegung und sozialistische Propaganda, welche für die Kultur der künstlerisch produktiven Unterschicht von tiefstem Einfluß

---

[1]) Entwicklungsgesch.: „Daumier".

[2]) Die Vorstellungen, die in der Zeichnung lebendiger werden als in der Malerei, entspringen nach M a x K l i n g e r (Malerei und Zeichnung 1907, p. 33 f.) der Weltanschauung, dem Weltgefühle, wie die Vorstellungen der Malerei dem Formgefühl.

war. Da diese Kultur in den vierziger Jahren immer breitere Kreise gewinnt, da schließlich aus ihr der ganze neue Realismus hervorgeht, müssen wir ihrer Psychologie unsere Aufmerksamkeit zuwenden.

Die sozialistische Bewegung in Frankreich fällt mit der eigentlichen Entfaltung der kapitalistischen Ära zusammen[1]); so wichtig die Baboeufepisode in der Revolution theoretisch ist, praktisch darf man sie kaum hoch einschätzen. Erst die Beseitigung der Zünfte, die Aufhebung der Feudalordnung mit ihren Privilegien machte der kapitalistischen Zeit Raum, die in den friedlichen Restaurationsjahren sich befestigen und stärken konnte; mit der Finanz entwickelte sich das mobile Vermögen, das der Bourgeoisie das Übergewicht über die Agrarier gab. Die Gelder, welche der Schacher mit den Nationalgütern dem dritten Stande gesichert hatte, wurden in der modernen Maschinentechnik fruchtbar angelegt. Obwohl die Lokomotiven und Motoren erst aufkamen, stieg die Kohlengewinnung zwischen 1820 und 1830 von 1 auf 2 Millionen Tonnen, Eisen von 80 000 auf 148 000, Gußeisen von 110 000 auf 267 000

---

[1]) Für das Nähere müssen wir auf eine Auswahl von Quellen verweisen, denen hier nur wenige leitende Gedanken entnommen sind:

Louis Blanc: L'Histoire des X ans.

Louis Blanc: Zur Geschichte der Februarrevolution.

Malon: Histoire du Socialisme, Bd. II.

Levasseur: Histoire des classes ouvrières en France depuis 1789 jusqu'à nosjours.

Paul Louis: Histoire du Socialisme en France.

Sombart: Sozialismus und soziale Bewegung, Fischer, Jena.

Lorenz Stein: Geschichte der sozialen Bewegung in Frankreich von 1789 bis auf unsere Tage. Leipzig 1880.

Lorenz Stein: Der Sozialismus und Kommunismus des heutigen Frankreich. Leipzig 1845.

Tonnen. Im Jahre 1830 hatte Frankreich schon 625 Etablissements mit Dampfmaschinen, während man im Empire deren kaum fünfzehn zählte. Die Maschinenindustrie hatte zuerst in England große Mißstände gezeigt, besonders rücksichtlich der Frauen und Kinderarbeit. Schon 1802 hat man dort zu Arbeiterschutzgesetzen schreiten müssen; die Zustände waren in Frankreich nicht viel besser. Namentlich in den Baumwollspinnereien wurden Kinder von 5 bis 6 Jahren angestellt, die 14—15 Stunden täglich fortwährend beschäftigt waren Fäden anzuknüpfen und dann erschöpft niedersanken[1]). Vielfach wurden Kinder durch Mißhandlung zur Arbeit angetrieben; die Konkurrenz war so scharf, daß einzelne gegen solche Mißstände nicht angehen konnten.

„Die Juliregierung verhielt sich diesen Zuständen gegenüber völlig passiv; sie war auch in diesem Punkte ihren allgemeinen Prinzipien getreu, nur die Interessen der Bourgeoisie zu vertreten; wohl nie und in keinem Lande hat es eine Regierung gegeben, die so einseitig, wie die des Bürgerkönigs, die Interessen des Kapitals vertreten hat; den herben Beinamen „roi des agioteurs" hat Louis Philippe nicht unverdienterweise geführt"[2]).

Eine solche Gesellschaft konnte es nicht eilig haben mit sozialer Fürsorge; ein Arbeiterschutzgesetz wurde erst 1841 angenommen, das schließlich nur die Bestimmung enthielt, daß Kinder unter acht Jahren nicht in Fabriken arbeiten dürfen, daß 8 bis 12 Jährige nicht mehr als acht Stunden, 12—16 Jährige höchstens zwölf Stunden täglich zu beschäftigen seien. Diese geringfügigen Bestimmungen wurden nicht einmal streng gehandhabt.

Schon unter der Restauration erwächst dem Kapitalismus eine proletarische Gegenströmung, deren Träger vor allem bessere ökonomische Bedingungen wollen.

---

[1]) Levasseur a. a. O.

[2]) Diehl, Proudhon, p. 26 ff.

Diese werden ihnen von einer ganzen Reihe hervorragender Systembauer und Volksführer versprochen, die meist auf der rationalen Philosophie des 18. Jahrhunderts fußen. Wir können hier nur einen raschen Überblick tun, um uns wenigstens zu vergegenwärtigen, ein wie mächtiger Ansturm dem neu erstarkten Kapitalismus erwuchs, welche soziale Spannung diese Zeit erfüllt haben muß. Unter den ersten ist zu nennen der Graf Saint-Simon[1]), welcher, mit Beibehaltung des Privateigentums, der Arbeit einen ausschlaggebenden Einfluß im öffentlichen Leben verschaffen wollte, während seine Anhänger, die Saint-Simonisten sich zu einem Staatssozialismus bekannten, der Abschaffung des privaten Erbrechts und staatliche Verteilung der Produktionsmittel verlangte. Auf der Geschichtsphilosophie ihres Meisters gründete die Schule eine soziale Religion, der 1831 bereits 40 000 Personen angehören; die Gemeinde wurde bald darauf aufgelöst. Von bedeutendem Einfluß waren auch Cabets (1788—1856) Utopien[2]), die an Stelle der „skandalösen Resultate“ der modernen Kultur ein harmonisches Gesellschaftsleben ohne Privateigentum wollten, Fouriers (1771—1837) geistreiche Gesellschaftskritik und phantastische soziale Träume. Pierre Leroux (1797—1871) vertrat einen christlichen Sozialismus, St. Simonistischer Richtung, V. Considérant[3]) (1802—1882) wirkte für Fouriers Ideen, während Louis Blanc (1811—1882) eine mehr kleinbürgerliche Ideologie vertrat. Auch Prou-

---

[1]) Vergl. Faguet: a. a. O. II.
Lor. Stein. a. a. O.
Hauptwerke von Saint-Simon: „Réorganisation de la Société Européenne“ 1814; „Catechisme des Industrielles“; „Nouveau Christianisme“ 1825.

[2]) „Reise nach Ikarien“ (1840).

[3]) Von ihm stammt das Hauptwerk der Schule: „Destinée Sociale“ (1834—45, Fouriers Zeitschrift „Le Phalanstère“ wandelte er 1836 in eine Zeitung „La Phalanx“ um, die er 1845 in „Démocratie Pacifique“ um-

dhon (1809—1865) verficht kleinbürgerliche Ideale, die er aber mit sozialistischen und anarchistischen Ansichten vermengt. — Für uns wesentlich ist das gewaltige Werk sozialistischer Gedankenwelt, das doch schon in der Arbeit all dieser rationalen Sozialphilosophen niedergelegt ist, das vom zweiten Jahrzehnt des vergangenen Jahrhunderts an durch Broschüren, Zeitschriften, Vorträge, Bücher in ganz Frankreich verbreitet wurde[1]).

Neben und mit der sozialistischen Propaganda bewegte die Volksseele eine starke sozialrevolutionäre Stimmung. Schon in den zwanziger Jahren hatten sich Gesellschaften organisiert, die durch Umsturz nicht nur politische, sondern auch ökonomische Vorteile erringen wollten. Während der Juliregierung verbreiteten sie sich wie ein Netz über ganz Frankreich. Mehrere sozial-revolutionäre Aufstände, welche diese Gesellschaften organisiert hatten, wurden mit Polizei und Militärgewalt unterdrückt, so 1832 in Lyon, wo schon 1831 die in der „Croix Rousse“ organisierten 30—40 000 Seidenweber zum blutigen Hungeraufstand schritten, 1834, wo 2000 republikanisch-sozialistische Verschwörer verhaftet wurden[2]) und 1839 der Blanquistenaufstand in Paris. So ging ein sozial-revolutionärer Zug durch diese Zeit von 1830—48, der Proletarier und Kleinbürgertum in gleicher Weise ergriff, der nirgends mit solcher Intensität die ausgebeuteten Kräfte sammelte, organisierte, die Massen, bis weit hinauf in die Bourgeoisie, mit

---

taufte. — Auf Proudhon kamen wir schon zu sprechen, mit Fourier, Leroux u. a. werden wir uns in der Folge noch zu beschäftigen haben.

[1]) Den religiös-dogmatischen Charakter der ganzen Bewegung beleuchtet scharf Lasserre, a. a. O., bes. p. 495 ff.

[2]) Die Metzelei vom 15. April 1834 illustriert das Meisterblatt Daumiers: „Rue Transnonain“, Publ. in der „Association Mensuelle“.

sozialistischen, sozial-utopischen und humanitären Ideen erfüllte.

Wir wissen, daß eine so umfassende Kulturbewegung, die nach einer ganzen Reihe von kleinen Aufständen schließlich in der Februarrevolution 1848 ihre Auslösung und neue geschlossenere Direktiven fand, in der Literatur ihrer Epoche einen Spiegel und ästhetische Gestaltung erhielt. „Um die Reichen handelt es sich in diesem Jahrhundert, wie um die Adeligen im vorigen"[1]), sagt Victor Hugo, der in einer Reihe von Werken, später auch als Parlamentarier, die Sache des Proletariates verficht. „Mit Hugo wird die Poesie wahrhaftig sozial, indem sie die Gedanken und Gefühle einer ganzen Gesellschaft und über alle Dinge zusammenfaßt und spiegelt"[2]). Das stürmende und drängende Humanitätsgefühl der Romantik ließ ihn, den Bürgerlichen, ein soziales Programm aufstellen, das verlangt: Demokratisierung des Eigentums: nicht Abolition, sondern Verallgemeinerung, so daß jeder Grundbesitzer wird. Ausdehnung der obligatorischen und kostenlosen Erziehung. Seinen politischen Ideen verdanken wir die Hälfte seines Werkes: „Les Châtiments, les Misérables, les Contemplations, la Légende des Siècles, l'Histoire d'un Crime. „Der geistige Führer der Menge, der soziale Anwalt des Elendes zu sein, das ist der Grundgedanke der Politik von Hugo", betont Henry Béranger[3]) Faguet und Lemaître gegenüber, die, wie Lasserre und Lanson, dem großen Romantiker die originale Gedankenkraft absprechen. Mag die Politik aller der romantischen Schriftsteller mehr dem Gefühl als folgerichtigem Denken entsprungen sein,

---

[1]) Oeuvres inédites.

[2]) Guyau, L'Art . . ., p. 190.

[3]) Pages et Discours de Libre Pensée. (Paris 1908.) Cap. „Victor Hugo, poète et politique."

Vergl. auch: Victor Hugo, Homme Politique par C. Pelletan. (Paris 1907.)

Werke, wie die Misérables, sind nicht nur durch ihren Empfindungsgehalt, sondern auch durch die logische Schärfe ihrer Analyse von tiefster Wirkung gewesen.

George Sand ist kraft ihres Temperamentes und eigener Erfahrung der Anwalt der Armen geworden, „der gegen die sozialen Zustände ihrer Zeit bis zum letzten Atemzug protestierte“[1]). War auf Hugos Weltanschauung Lamennais von entscheidendem Einfluß gewesen, so suchte die Schriftstellerin im geistigen Verbande mit dem sozial-religiösen Pierre Leroux, auch mit Lamennais und Michel de Bourges Bestätigung und Erweiterung ihres Rousseauschen Weltideals. Nach Zola sind ihre Werke: Spiridion, Les Sept Cordes, Le Compagnon du tour de France, Le Meunier d'Angibauld, eine Menge von Artikeln und Broschüren direkt auf Leroux zurückzuführen. Sozialistischer Geist erfüllt auch den Horace Simon und die Lettres au Peuple 1848[2]).

Von geringerm ethischem und künstlerischem Wert sind Eugène Sues Gesellschaftsromane, die aber, besonders „Les Mystères de Paris“, in einer sozial unruhigen Zeit (1842—1843) gewaltiges Aufsehen machten[3]).

---

[1]) Sand, Histoire de ma vie III p. 173.

[2]) Während Hugos Politik starke Schwankungen aufwies und der Dichter auch in seiner sozialpolitischen Periode von bestimmten Parteidogmen fern blieb, war George Sand eine opferwillige und konsequente sozialistische Agitatorin, von starken Gefühlen, eine Schriftstellerin von immer neu entfachter Gestaltungskraft. Man muß auch hier auf die sekundäre Rolle des Intellekts und der politischen, gedankenmäßigen Kalkulation hinweisen. Ihre politischen Freunde waren ihr nur „motifs d'inspiration“ in denen sie den romantisch-humanitären Gefühlsrausch suchte — nicht graue sozialistische Theorie! Vergl. G. Sand et la Démocratie par M. A. Leblond (La Revue de Paris No. 13. 1904).

[3]) Sue ist sozialistischer Künstler aus verletzter Eitelkeit; in seiner Stellung im Foubourg St. Germain erschüttert, rächte sich der bürgerliche Snob durch den

Die sozialistische Lyrik hatte in Béranger und Barbier ihre hervorragend talentierten Vertreter — auch diese beiden keine politisch konsequenten Sozialisten, sondern empfindungstiefe Romantiker, denen die soziale Bedrängnis des Proletariats und des kleinen Bürgertums die überaus populären Chansons eingab. Béranger war mehr gemütvoll, Barbier geißelte mit beißendem Hohn, die „Ausbeuter der Revolution", die, nach Guizots Parole „Enrichissez vous", den politischen Gewinn der Julirevolution unter sich teilen[1]).

Das sind Haupterscheinungen[2]) der romantisch-rea-

---

historischen Roman Latréaumont (1837), der Ludwig XIV. wenig schmeichelhaft darstellte; darauf schlossen sich ihm die letzten vornehmen Salons; die folgenden Sittenromane „Arthur" und „Mathilde" sollten einen gesellschaftlichen Sturm heraufbeschwören. Die „Mystères de Paris", die im Journal des Débats (1842) erschienen, erweiterten den mondainen Schrecken zu einem sozialen Skandal, der Sue zum Volksfreund und Demagogen erhob — eine Rolle, die er schließlich nicht weniger ehrlich spielte als die des Dandy.

Vergl. Jacques Boulenger: „Les Dandys sous Louis Philippe". (Ollendorff, Paris 1907.)

[1]) George Sand trennt die Tendenzliteratur in „poesie d'ouvriers", poésies d'hommes qui souffrent et qui réclament" und in „poésies sociales" d'hommes qui veulent une société et à qui l'on réfuse une existence sociale". Auch die Arbeiterpoesie war unter dem späteren Julikönigtum aufgetreten und George Sand selbst hat manches Gedichtbändchen solcher Autodidakten eingeleitet. So: „Poésies" de Maga (1845) und die von Poncy, ouvrier maçon. Dann „Travailleurs et Propriétaires" von Victor Borie (1848), „Conteurs ouvriers" von Guilland (1849).

[2]) Für das Nähere verweisen wir auf: Guyau, L'Art.. 2. Teil.

Lasserre, a. a. O.

Lanson, Histoire de la Littérature Française.

Brandes, Hauptströmungen der Literatur des XIX. Jahrh., Bd. I.

listischen Litteratur, die, wie die Werke der sozialistischen Utopisten, neben der allgemeinen Zeitstimmung auf die Entstehung sozialistischer Tendenzmalerei, von großem Einfluß war. Der sozialistische Zeitgeist, der als Resultat der Protektionswirtschaft und fast schrankenloser Ausbeutung von einer überaus reichen Literatur, überaus tätigen Organisation getragen war, erscheint uns in seinem Einfluß auf die Kunst zweiter Rangstufe in Flauberts „Education Sentimentale“ in dokumentarischer Weise festgehalten. Flaubert stellt die sozialen Höhen und Tiefen der vierziger Jahre in ein wechselndes Gegenspiel: Bankiers und Spekulanten auf der einen, Intelligenz, Künstler, Bohémiens auf der andern, und um die Antagonisten gruppiert sich ihr entsprechendes soziales und politisches Milieu. Die soziale Spannung der ausgehendeen Julimonarchie ist nirgends packender geschildert, als in den Seiten, die Flaubert den revolulionären Putschen widmet, den Wahlversammlungen, den Sitzungen politischer Klubs[1]). Die Theorie des sozialistischen Tendenzbildes wird ganz im Sinne Proudhons von einem fanatischen Sozialisten ver-

---

[1]) In der Sitzung des „Club de l'Intelligence“ singt man zur Eröffnung die Poesie des Tages:

Chapeau bas devant ma casquette,
A genoux devant l'ouvrier!

man verliest Briefe: „des jeunes gens annoncent qu'ils brûlent chaque soir devant le Panthéon un numero de l'Assemblée nationale, et ils engagent tous les patriotes à suivre leur exemple.“

„Bravo, adopté“ repondit la foule.

„Le citoyen Jean Jacques Langreneux . . voudrait qu'ou élevât un monument à la mémoire des martyrs de thermidore“, ein anderer „émet le voeux que la démocratie européenne adopte l'unité de langage . . . usw. p. 370 f.

(Von den künstlerisch bedeutenden Schilderungen der neuesten sozialistischen Gesellschaft Frankreichs erwähnen wir die Romane von J. H. Rosny: Le Bilatéral, Nell Horn u. Romain Rolland: La Foire sur la Place.)

treten[1]). Dieser hält sich auf über eine loyale Lithographie, die unter dem Titel „une bonne famille“ Louis Philippes Bürgertugenden verherrlicht, zur Freude der Bourgeoisie zum Verdruß der Patrioten: denn die Kunst sollte ausschließlich dazu dienen, die Massen zu moralisieren, man sollte nur Gegenstände verwenden, welche zu tugendhaften Handlungen veranlassen; die andern seien schädlich. Und wie eine Proudhonsche Phrase mutet es an, wenn er weiterfährt: „Sie haben nicht das Recht, mich für Sachen zu interessieren, die ich mißbillige! Was brauchen wir euere mühevollen Bagatellen, aus denen man keinen Nutzen zieht, alle diese Venusbilder z. B. und eure Landschaften? Ich sehe darin keine Belehrung für das Volk! Zeigen Sie uns lieber sein Elend! begeistern Sie uns für seine Opfer! Mein Gott, die Gegenstände fehlen nicht: die Bauernwirtschaft, die Werkstatt!“ — Der Maler, der diesen Theorien gegenüber den Künstlerstandpunkt verteidigt, dient später praktisch der Zeittendenz; er malt eine sozialistische Allegorie, „die die Republik, den Fortschritt oder die Zivilisation unter der Gestalt von Christus darstellt. Dieser führt eine Lokomotive, die einen Urwald durchquert . . .[2]).

Zu solchen gemalten Abstraktionen hätte es immerhin nicht der außerordentlich intensiven und national charakterisierten Bewegung bedurft, welche, zuerst als Unterströmung wirksam, schließlich als gewaltige Woge den bürgerlichen Ordnungsstaat beseitigt. Flauberts Ironie entspricht den Tatsachen nicht; nachweisbar haben wir in der Literatur wie in der Kunst Frankreichs einen so großen Einfluß sozialistischer Ideen auf eine wirklich künstlerische Schöpfung, wie er in keinem andern Lande, auch in England nicht, zu finden ist. Wir suchen den Grund dieser Erscheinung nicht nur in der bedeutenden Zahl sozialistischer Utopisten, die wir unter dem Druck

---

[1]) pag. 64 f.
[2]) p. 366.

der Restauration und des Julikönigtums wirksam sehen, sondern eben auch in der national bestimmten Psychologie des französischen Sozialismus von seinen Anfängen bis in die heutigen Tage.

Die kunstbildende Kraft des französischen Sozialismus ist in der Form zu suchen, in dem er sich einem kulturell vollkommenen, nervösen, überfeinerten und doch begeisterungsfähigen, immer jungen Volke darbot und einlebte. Von allem Anfang an hat das romanische Element die sozialen Fragen durch ein bewegtes Temperament gesehen; was in Deutschland und England sich abstrakt gab, mußte in Frankreich anschaulich werden, was in andern Ländern mit dem Pathos unpersönlicher kalter Wissenschaft wirkte, assimilierte sich die romanische Seele[1]). Aus Verstandeswerten wurden Gefühlswerte, und was an Theorien im eigenen Lande wuchs, hat seinen Ursprung im Gefühl, will zum Gefühl sprechen, und wenn es sich auch sorglich mit wissenschaftlichen Ansprüchen gibt. Rousseau hat schon ausgesprochen, „sein Denken sei Empfinden“ und der rationalistische Sozialismus hat in Frankreich die Gefühlssphäre als vornehmstes Wirkungsfeld, wenn er auch vom Prinzip der Vernunft ausgeht. Die Schule Saint-Simons hat sich in religiöse Träume verloren und das Vermächtnis des Meisters: „die Religion soll die Gesellschaft zu dem großen Ziele der möglichst raschen Verbesserung des Loses der armen Klassen leiten“, wurde der Schule ein Ideal von Liebe und Brüderlichkeit über dessen Sentimentalität Fourier spottete[2]). Aber auch er suchte seine Theorien religiös zu verankern. Die Aufgabe der allgemeinen Harmonie sollte, in seiner Lösung, das von

---

[1]) Sombart, Sozialismus, p. 109 f., p. 173 f.

Fouillée: Psychologie du peuple français, Alcan, Paris.

Le Bon: Psychologie du Socialisme, Alcan, Paris.

[2]) Pièges et charlatanisme des deux sectes St. Simon et Owen. 1831.

Christus verkündete Himmelreich auf die Erde bringen, an Stelle der Zivilisation der satanischen Herrschaft[1]). Wichtiger noch als dieser religiöse Zug ist der sensualistische Charakter des Fourierismus[2]). Wenn er Kommunismus will, so soll nicht Opfermut und Verzicht allen gemein werden, sondern der Wunsch nach Genuß, die Möglichkeit in angenehmer Arbeit Lustgefühle zu empfinden, die Möglichkeit, seine Leidenschaften und Wünsche auszuleben und für das allgemeine Wohl fruchtbar zu machen („passionelle Anziehung"). Die Anschaulichkeit, die er seinen Träumen verlieh, ist die ausgesprochene Antithese zur Tradition des orthodoxen Marxismus, aber gerade Fouriers Phantasien boten einen gelegentlich benützten Kunststoff proletarischer Maler. Die Phalansteren, die er als Paläste für je dreihundert Harmonisten in seiner utopischen Welt errichten will, werden, dank dem körperschaftlichen Reichtum, so herrlich gebaut, daß der schönste zivilisierte Palast als eine Verbannung erscheint; Feste, Schauspiele, Genüsse der Tafel und der Liebe würde der Ärmste in größerer Fülle haben, als heute Fürsten. Die Leidenschaften würden ein ungeheures Orchester von 800 Millionen Charakteren bilden und den Erdball in ein Paradies verwandeln." Hat die Menschheit kraft ihrer Vernunft das Gesetz der „passionellen Anziehung", das Fourier ihr offenbart, verwirklicht, so wird Gott selbst einsehen, daß er zu einer neuen vollkommeneren Schöpfungsphase fortschreiten muß: Eine Nordlichtkrone wird sich am Nordpol befestigen, die in Sibirien die Milde Andalusiens schaffen, die Eismeere schiffbar schmelzen, den entsalzten Meeren allen eine Art Limo-

---

[1]) Oeuvres 6, 345.

[2]) Die „sensualité d'imagination romantique" zeigt sich in V. Hugos Traum des sozialen Eden („le beau social"), in der Philosophie eines Cousin und Renan, wie in den Schwärmereien eines Leroux. Vergl. Lasserre . . . a. a. O.

nadengeschmack mitteilen wird, in denen dann die Seeungeheuer, die Bilder unserer Leidenschaften, gezähmt und in den Dienst des Menschen genommen, die Anti-Walfische den Schiffen als Seerosse werden vorgespannt werden.

„Es gibt keinen Träumer, dessen Phantasie mächtiger und zugleich g e n a u e r gewesen wäre, so daß wir seine Träume bis ins kleinste Detail als sorgfältig realisierte, ganz körperhafte Sache sehen, sagt Faguet[1]). Neben der affektiven Seite hat der französische Sozialismus gerne diese konkreten Ideale gepflegt[2]), deren Anschaulichkeit in einem phantasiebegabten Volke einer unendlichen Reihe von Träumen rief, die zur Gestaltung nur der künstlerischen Talente bedürfen. Der Sensualismus, der in Fourier zum Prinzip der Weltanschauung wurde, ist auch eine Grundnote selbst des modernen französischen Sozialismus. „Die Doktorarbeit von Jaurès führt den Titel: „De la réalité du monde sensible“, und sie klingt aus in die begeisterte Lobpreisung aller Sinnlichkeit; mit Recht hat man sie „un hymne de bonheur“ genannt, in der die Lebensfreude, in der ein strahlender Optimismus überquellen. Aus der Öde des Alltagslebens führen die geliebten Propheten ihr Volk — einstweilen nur in Gedanken — hinüber in den sonnigen Himmel erträumter Freuden, erträumter Glückseligkeit, in einen Himmel, der hier auf Erden liegt und der hinter dem Fegfeuer der kapitalistischen Welt sich auftut“[1]). — Es ist kein Zufall, daß Sombart immer wieder Jean Jaurès als Zukunftstypus des Sozia-

---

[1]) Faguet a. a. O. II p. 43 f.

[2]) Auch Cabet: „Reise nach Ikarien“. — Interessant ist die Tatsache, daß die soziale Utopie des T h o m a s M o r u s einen Ambrosius Holbein zur Illustration veranlaßte. Auch diese anschaulichen Träume verlangten künstlerische Gestaltung. — Vergl. A. Woltmann (Holbein und seine Zeit), Bd. II p. 210.

[1]) Sombart a. a. O. p. 26.

listen bezeichnet[1]); die Franzosen haben sich nie, weder von rein metaphysischen Spekulationen, noch von der reinwissenschaftlichen Richtung beherrschen lassen[2]). Der Beweglichkeit ihres Temperaments und ihrer intensiven sensuellen Kultur entsprach zu Fouriers und Saint Simons Zeiten wie heute eine Mischung von idealistischer Begeisterung, die Persönlichkeiten rasch emporträgt, die kämpft und revolutioniert, — mit konkreten persönlichen Werten, seien sie in Systemen gegeben oder durch Führer repräsentiert[3]). So in nationaler Eigenart aufgegangen, hat auch der Marxismus seine extreme Anwendung in Frankreich nie erlebt; Marx mag es vorausgesehen haben, wenn er das bekannte Wort aussprach: „Wenn ich in Frankreich lebte, wäre ich nicht Marxist"[4]).

Für die Epoche des Julikönigtums haben wir noch ein Merkmal des nationalen Sozialismus zu beachten. Es ist die Verbindung des Kleinbürgertums mit dem Proletariat: „Die wechselseitige Durchdringung, die Verbindung der zwei Klassen, die mit 1832 anhob, läßt sich ohne Zweifel aus dem Mangel an Hilfsmitteln erklären, über die sie getrennt verfügten, da die Kleinbürger zu wenig Kämpfer zählten und die Arbeiter keine Führer hatten, aber unleugbar wurde die Annäherung

---

[1]) a. a. O. 5. A. p. 101, 138.

[2]) George Sand schreibt an Poncy, 1848: je vais vous envoyer la constitution de Leroux. C'est souvant ingénieux et très bon à lire dans un temps de calme et de spéculation philosophique. Mais toutes ses formes symboliques et ses systèmes a priori ne répondent en rien aux besoins, aux possibilités du moment. A. a. O. p. 87.

[3]) Vergl. Le Bon a. a. O. p. 51 u. 99 ff.

[4]) Auch Vandervelde (a. a. O.) zitiert die kaum authentische Anekdote, die für uns nur sagt, daß eine konsequente Durchführung der materialistischen Geschichtsauffassung und der daraus sich ergebenden Methode des Klassenkampfes französischem Wesen sich nicht assimiliert.

auch durch den Fortschritt des Fourierschen und Saint-Simonschen Systems erleichtert, die damals in Blüte standen. Je mehr man sich dem Jahr 1840 näherte, desto enger wurde das Bündnis zwischen Kleinbürgertum und Proletariat"[1]). Das Kleinbürgertum brachte die revolutionäre Tradition und ihr Prestige mit, wurde aber seinerseits, in seinen Erscheinungsformen als handwerksmäßige Atelierarbeiter, als Kleinbeamte, als Bohème und als Bauern mit den ökonomischen Zielen seiner Verbündeten vertraut, die es mit den seinen verschmolz und in die ehemals nur politisch-revolutionären Klubs einführte. So erfaßten sozialistische (wenn natürlich nicht dogmatisch marxistische) Gedanken die ganze gesellschaftliche Unterschicht des Julikönigtums und bis heute ist die gegenseitige Beeinflussung nicht verschwunden; Sombart weist neuerdings darauf hin[2]), daß die syndikalistische Bewegung eigentlich eine Reaktion ist gegen die starke Durchsetzung des Sozialismus mit kleinbürgerlichen Elementen, welche dem ökonomischen Programm immer in ihrem politischen die Wagschale hielten. Tatsächlich hat die Verbürgerlichung des französischen Sozialismus an Stelle des proletarischen Gepräges ein mehr politisch-parlamentarisches geschaffen, dem schließlich wieder mehr objektive Ideale, mehr Schwung und auch mehr Hingabe und . . . Phrase zur Verfügung stand als einer rein ökonomischen Interessenwelt, welche die Ideale zugunsten des Klassenkampfes negiert. —

Aus allen diesen Wesenszügen des französischen Sozialismus möchten wir schließen, daß er *praktisch* der Kunst viel mehr gibt, als theoretisch nach den Voraussetzungen der materialistischen Geschichtsauffassung. Von Anfang an schlug er seine Wurzeln nicht nur in der rechnenden Vernunft, sondern in der Welt der Sinne und des Gemütes. Mit starken religiösen und phantasti-

[1]) Louis: Gesch. des Sozialismus in Frankreich p. 79.
[2]) Sombart a. a. O. p. 124 f.

schen Elementen vermischt, hat er sich von Anfang an mit konkreten Begriffen befreundet und immer nach jener sinnlichen Weltfreude tendiert, die ein kräftiges Programm für den Klassenkampf ist, die aber auch den Genuß der Gegenwart nicht vergißt. Das rein subjektive Ideal der wirtschaftlichen Emanzipation, der Kampf um ökonomische Vorteile im engen Gesichtswinkel starrer materialistischer Geschichtsauffassung, widerstreben jeder künstlerischen Objektivierung; wenn aber zu diesem Kern einer Weltanschauung, wie wir das am französischen Sozialismus und besonders an der modernen sozialistischen Bewegung Frankreichs zu zeigen versuchten, lebendige Elemente der Sinnenfreude, Verständnis für phantastisch-anschauliche, religiös-empfindsame soziale Programme, eine ewig junge Begeisterungsfreude und seelische Schwungkraft treten, m u ß der Sozialismus ästhetische Kräfte bergen. Zum Unterschied vom deutschen Sozialismus sehen wir diese ästhetischen Potenzen nicht nur durch Außenstehende objektiviert; auch eine Reihe bedeutender Parteianhänger haben in ihrer romanisch-sozialistischen Weltanschauung Elemente gefunden, die sie zur künstlerischen Darstellung zwangen. Im wesentlichen sind es aber doch humanitäre großherzige Bürgerliche, denen wir die bedeutenden künstlerischen Werke sozialistischer Tendenz verdanken[1]) — das persönliche politische Bekenntnis spielt hier gar keine Rolle; worauf es ankommt, das ist eben G e f ü h l.

Die sozialistische Weltanschauung nimmt seit den dreißiger Jahren des letzten Jahrhunderts immer weitere Kreise der gesellschaftlichen Unterschicht in Besitz, dehnt sich auf alle Teile der bürgerlichen Intelligenz aus; anderseits wandelt sich auch die Kultur der großen Bourgeoisie; die Februarrevolution rüttelte auch die rückständigen Geister auf, die Zeit der Bewegung und der intensiven Kraft, welche die romantischen Genies vorausgesehen, war Wirklichkeit geworden, der Quietis-

---

[1]) Siehe Einleitung.

mus war neuem bewegtem Leben gewichen, das lange nach den Februarkämpfen noch mächtige Wogen schlug. Damit drang endlich in der Malerei der romantische Realismus durch; die Weltausstellung von 1855 bedeutete seinen Triumph und, wie Bürger-Thoré richtig voraussah, sein Ende. Wer gesiegt hat, hat gelebt. Bürger bemerkt zu dieser Ausstellung[1]: Die literarische und malerische Romantik war nur die Vorbereitung zu einer neuen Wirklichkeitskunst, die jene neue Gesellschaft darstellen soll, für die das 19. Jahrhundert alle Sypmtome zeigt. Einer der ersten Romantiker hatte eine instinktive Ahnung davon, als er jene schöne Formel schrieb: „der neuen Gesellschaft die neue Kunst!“ —

Die gleiche Weltanschauung brachte die erste laute Offenbarung jener neuen Kunst, die jahrelang sich schon bildete, hier endlich in einem reklamekundigen mehr oder weniger berufenen Vertreter an Stelle der „Siegenden und Sterbenden“ trat. Über Courbets Sonderausstellung standen die Worte: „Gustave Courbet: Le Réalisme“, und sein gedruckter Katalog sagte in der bekannten Programmrede: „Wissen, um zu können, das war mein Streben. Im Stande sein die Ideen, die Sitten, die Erscheinungen einer Epoche nach meiner Auffassung wiederzugeben, nicht nur ein Maler sein, sondern auch ein Mensch, kurz lebendige Kunst treiben, das ist mein Ziel.“

Die Motivationen zu diesem Realismus fanden sich aus Gründen malerischer Antithese zuerst im Volksleben, das der Romantik, dem Idealismus und der synthetischen Schule im Grunde fern lag. „Dem Realismus ist nicht nur an dem naturwahren Schein und seiner malerischen Darstellung gelegen, sondern der Stoff als solcher, die alltägliche Realität erscheint ihm als unendlich wertvoll, unendlich berechtigt im Gegensatz zu einem Ideal, das er für ausgelebt hält und einer Bildung, die er ebenso verwirft, wie die mit ihr verbundene

---

[1]) A. a. O. I, XIII f.

Künstlichkeit der Sitte"[1]). Wir haben schon darauf hingewiesen, daß diese Wirklichkeitsschilderung ohne Zwang zu den Begriffen kam oder doch kommen konnte, die hinter der Anschauung der brutalen häßlichen Tatsachen liegen. Je mehr künstlerische Elemente der neue Realismus in sich aufnahm, desto mehr verstand er es, dem Häßlichen positiv ästhetische Bedeutung zu geben, die Wirklichkeit in ihren psychologischen Eigenheiten festzuhalten. Roger Marx[2]) definiert diese Aufgabe realistischer Zeitkunst mit den Worten: „Die Physiognomie einer Epoche wiedergeben, nicht in ihren eitlen Äußerlichkeiten, sondern mit ihren innern Begriffen verlangt über die Gabe des Metiers hinaus die seltene Gabe einer besonderen Intuition, einer Unterscheidungsschärfe, die fähig ist, das Nebensächliche wegzulassen, das Charakteristische herauszuheben; nur dann kommt die Kunst dazu, in ihrem Werk die flüchtige Seele der Zeit festzuhalten."

Die Psychologie jener Jahrzehnte, in denen sich der moderne Realismus entwickelte, ist, wie wir sahen, eine wesentlich andere, als die der realistischen Epochen in Italien, Spanien, Holland. Zeitgestalten, die in früheren Jahrhunderten wesentlich als interessante Vorwürfe, oder wie in Holland als Träger der demokratischen Staatsidee gewertet wurden, sind jetzt Symbole einer ganzen Weltanschauung geworden; Ausdruck von einem wichtigen Bestandteil der neuen Kulturgedanken[3]). Es wird

---

[1]) Dr. J. Meyer (a. a. O. p. 619), dessen absprechende Wertung des Realismus durch unsere ganze Stellung zu diesem Problem im Grunde abgelehnt ist.

[2]) Salon 1895. Gaz. d. B. A.

[3]) Huysmans: L'Art Moderne p. 122. — Léon Bénédite „Salon de 1891", in der Kunstzeitschrift „L'Art": „Wir finden an erster Stelle in der Kunst das Echo der Arbeitsverherrlichung durch eine Gesellschaft, die sich ganz auf dem Kultus der Arbeit aufbaut ... ein Wesensmerkmal für den moralischen Charakter des Jahrhunderts

auch heute möglich sein, durch die Anschauung von Bettlergestalten, Arbeitern, Bauern auf Begriffe zu kommen, die mit sozialistischen Gedanken nicht zusammenhängen. Ein übergroßer Teil realistischer Kunst aber wird heute bewußt oder unbewußt zu jenen sekundären philosophischen Interpretationen Anlaß geben müssen, Auslegungen, die in wirklichen Kunstwerken durch die rein ästhetische Sphäre vermittelt werden.

Der Realismus hat nach der Aufnahme des modernen Lichtproblems das Zeitbild in einer ungemein viel ursprünglicheren Weise festgehalten als in den Anfangszeiten vor und um Courbet. Erst jetzt wurde die „vraie vérité" erreicht, zu der Courbet nicht durchdrang; erst in einzelnen Werken von Bastien-Lepage, von Roll, Geoffroy, Adler u. a. schwingt jene ganze Seele mit, die im Wesen des französischen Sozialismus liegt. Aber auch im Impressionismus und in der neuen idealistischen Kunst sind Reflexe der sozialistischen Weltanschauung wahrzunehmen. Wenn sich die neue Kunstweise auf Eindrücke beschränkt, die nur etwas sein, nichts bedeuten wollen, so kann doch in bloßen Licht- und Luftspielen mit einer Materie, die aus dem Arbeitermilieu genommen ist, eine vielleicht ungewollte Übertragung sozialer emotiver Ideen stattfinden. Das Grundprinzip des Impressionismus, die Dinge so zu malen, wie sie uns erscheinen, nicht wie wir wissen, daß sie sind, führt nicht nur zur Abweisung aller Beziehungen und Verknüpfungen der optischen Eindrücke mit Formvorstellungen, sondern auch zur Ablehnung jener Erinnerungen und Assoziationen, die nach jeder synthe-

---

ist der Geist der Solidarität, das Mitleid für die körperlichen Leiden, das materielle Elend oder die moralischen Nöte; das Bemühen, das Unglück und die Schmerzen des Nächsten zu mildern . . . gegen die Mitte des Jahrhunderts haben die Armen, die Leidenden, die Enterbten des Lebens ihren Platz in der Literatur und in den plastischen Künstlern eingenommen."

tischen Kunstanschauung dem ästhetischen Lustgefühl zugrunde liegen — ob man nun das Vorhandensein eines besonderen ästhetischen Vermögens annimmt oder nicht. Der Impressionismus kennt keine ästhetische Wirkung außerhalb der rein optischen Sphäre des Bildes; das Moment der Sympathie im Sinne Guyaus ist ihm fremd. Hamann erklärt das mit den Worten: „Der Eindruck soll mir etwas sein, aber nichts bedeuten. Denn auch alle menschliche Bedeutung wird ja dem reinen Bilde nur durch einen Hinweis auf eigene frühere Erfahrungen. Daß wir hier Menschen vor uns haben, daß diese Menschen sich in einem bestimmten Augenblicke ihres Daseins befinden, in einer bedeutungsvollen Situation, verstehen wir nur, wenn wir im Schatz unserer Erinnerungen und Lebenserfahrungen Momente finden, die wir an das Geschehene anknüpfen, ihm unterlegen können. Vor allem aber ist in impressionistischen Bildern verpönt, Handlungen, Anekdoten zu malen, also Auszüge aus einem Vorgang, den die Phantasie durch Ergänzung des Vorhergegangenen und Nachfolgenden erst kombinierend oder gar durch ein Wissen um die Geschichte verstehen muß“[1]). Tatsächlich ist im Impressionismus selbst ein Weg von dieser formalistischen Ausschließlichkeit zur Gehaltskunst gefunden worden. Die Menschendarstellung, die aus unbestimmtem Hintergrunde das Gesicht oder nur die Augen herausleuchten läßt, gibt auch nicht ein Objekt, nach dessen rein persönlichen Schicksalen wir fragen, wir knüpfen keine subjektiv determinierte Erinnerung an das Dargestellte: dennoch kann der Blick aus der Leinwand uns zum Mitblicken und Mitfühlen anregen. Ohne umschriebenen Charakter wirkt in uns ästhetische Sympathie und je nach der Kraft unseres Einfühlungsvermögens wird für uns auch diese Kunst zum künstlerischen Erlebnis, das Sensibilität, Intelligenz und Wille in gleicher Weise fördert. So rechnet die französische Kritik Degas und

---

[1]) A. a .O. p. 34.

Carrière zu den Sozialpsychologen. Eines ist aber besonders zu beachten: der soziale Wert dieser Kunst liegt hier doch wieder im Gehalt; der Impressionismus, den wir mit Hamann als Altersstil raffinierter, skeptischer, nervöser Zeiten ansehen, ist in seinem ganzen Wesen Individualkunst; eine auf enge Ästhetenzirkel berechnete Augenweide, ein Spiel, das in einer durch einseitig angehäufte Kapitalien gesicherten Muße, „ohne Begriff gefällt.“ Diese Spezialitätenkunst wird immer nur mit Verleugnung ihrer eigenen Prinzipien ehrliche Sozialkunst; oft auch spielt sie nur mit sozialen Werten, wie die Kultur, deren Essenz sie ist; Greuze[1]) war in diesem Sinne impressionistischer Maler, der die humanitären Ideen seiner Zeit als das empfindsame Spiel nahm, das sie waren.

Wir wissen, daß in Frankreich um 1890 herum, der Impressionismus seinen Höhepunkt schon überschritt, daß auf die Übersättigung der Kunst mit Anschauung wieder die Ideenwelt in die Malerei einzieht; das Gleichgewicht zwischen Idealismus und Realismus stellt sich heute ohne gewaltige äußere Katastrophen her; bei der Intensität des modernen sozialen Lebens ist für Spiel und skeptisches Geistreichtun nicht viel Raum[2]). Die Eroberung des Lichtes, die wir Manet danken, haben

---

[1]) Vergl. Hamann a. a. O. p. 288 f.

[2]) Vergl. Meyer-Graefe (Entwicklungsgesch. p. 10). — Schon 1857 schrieb Bürger-Thoré (a. a. O. I p. XIV): Es herrscht jetzt in Frankreich und sonst überall eine eigenartige Unruhe, ein unwiderstehliches Sehnen nach leitenden Gedanken, die im Wesen von den bisherigen verschieden sind. Alle Bedingungen der alten Gesellschaft sind erschüttert, umgeworfen; in den Wissenschaften, in den Religionen, welche die Wissenschaften zusammenfassen, in der Politik, in der Volkswirtschaft ... unvergleichliche Entdeckungen haben allen Ideen, allen Tatsachen eine nie vorhergesehene und unendliche Ausdehnung verliehen . . .

sich die Jungen angeeignet; aber die neuen Gefäße mit neuem Geist gefüllt; wir sehen schon Bastien-Lepage mystische Ideen in Vorwürfe legen, die ganz der Anschauung entnommen sind[1]). Die ganze, mehr synthetische Schule, die heute in der Wirklichkeit Symbol für mystische, religiöse, soziale Ideen sieht, bedeutet einen weiten Schritt zu jener Erhöhung des Lebens durch die Kunst und in der Kunst, welche Guyau das Ziel der ästhetischen Evolution nennt[2]).

Wir sehen aus der Stilkritik des letzten Jahrhunderts französischer Malerei, daß zwar die idea-

---

[1]) Léonce Bénédite, Salon 1898, Gaz. d. B. A.

[2]) Zu dieser synthetischen Bewegung des Zeitgeistes und der Kunst schreibt Léonce Bénédite (L'Art, Salon 1891): „Leiden, Elend, physische Schmerzen, materielle Entbehrungen, moralische Pein, der ganze Leidenszug des Lebens, der dem pessimistischen Traum der Literatur und der Kunst als Folie dient, trägt schon den Stempel einer poetischen Rührung, die gegen die skeptischen Gemeinplätze des Realismus und des Dilettantismus gerichtet ist; die Parallelbewegung dieser Strömungen geht sichtlich zurück. Das neue Ideal bezeichnet schon die Unruhe der modernen Gedankenwelt: courant de religiosité inquiète ...

Eine besondere Stellung im Impressionismus um die Jahrhundertwende nimmt Jules Adler ein, der in einigen Werken, weniger dem lichtfrohen Naturalismus als der Raum- und Farbenanschauung des Impressionismus sich nähert. Auch Adler zwingt uns zu sozialer Sympathien mit seinen Gestalten, nicht durch ihren subjektiv determinierten Charakter, sondern durch die soziale Idee, die wir hinter dem Rhythmus der Arbeit und des Elendes ahnen, den die Farben- und Formenwelt seiner Bilder „Les Haleurs“ und „Soupe de matin“ objektiviert. Wir sehen in diesem Moment ein wesentlich eigenes Problem sozialistischer Tendenzkunst, auf das wir weiter unten eingehend zu sprechen kommen.

Vergl. p. 189 f.

listisch-formalistische Schule soziale Tendenzen berücksichtigte, da sie aber bei der Verfolgung metaphysischer Schönheitsideale die Wirklichkeit aus den Augen verlor, wurden ihre Ideale hohle Formen ohne Leben und Bewegung. Die Antithese dieser Schule war ein gemäßigter Realismus, der in Chardin, Vincent, M. Gérard, Greuze die Wirklichkeit zum Ausgangspunkt nahm für eine Malerei, die, mit der wieder zu Ehren gebrachten Beobachtung, dem Sittenbild eine, der Zeit entsprechende, empfindsame Darstellungsform gab. Den Kampf gegen die erstarkte idealistische Tradition nahm in den zwanziger Jahren die Romantik auf, die in ihren Anfängen und in den hervorragendsten Vertretern nicht nur die Formen, sondern auch den Kunstgehalt aus ihrer Zeit gewann. Als die ruhigeren Tage des Julikönigtums eine Synthese dieser, im wesentlichen doch renaissancistisch-traditionellen Romantik, mit ihrem Antagonisten, einem lebensfremden Idealismus (Ingres-Schule), zustande brachten, fehlten große Zeitgedanken in gleicher Weise, wie große Maler; der Eklektizismus, den keine starken Persönlichkeiten trugen, war zwar in der Form des Historienbildes und der religiösen Malerei äußerlich sozial, innerlich aber — d. h. ästhetisch — wenig wirksam, also in seinem Wesen nicht von jener Soziabilität, die Guyau aller hohen Kunst ohne Rücksicht auf den Vorwurf zuspricht. — Die realistische Gegenbewegung suchte ihre Stoffe wieder im Leben und wurde so in einem kleinen Zweige Träger der neuen sozialen und sozialistischen Tendenzkunst. Je mehr sich dieser Realismus der Synthese näherte, desto tiefere soziale Werte brachte er hervor, je mehr er sich einseitig der reinen Anschauung hingab, desto mehr gingen in Vorwurf und Gehalt die sozialen Werte im weitesten Sinne des Wortes, verloren. — Die Psychologie des französischen Sozialismus spielt in dieser Stilgeschichte eine große Rolle, weil sie uns lehrt, daß ein Stück Wirklichkeit, das der Realismus aus ästhetischen Gründen immer besonders beobachtet, schon in

der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts neue Begriffe offenbart, sozialistische Ideen, die ihrem emotiven Charakter gemäß, eine neue Erscheinung sozialer Kunst bedingen: das sozialistische Tendenzbild.

b) Geschichte.

1. Die Vorläufer.

Die ersten Anzeichen sozialistischer Tendenzkunst sehen wir in der moralischen oder sozialen Tendenzkunst des 18. Jahrhunderts. Das neutrale Arbeiterbild in idealistischer oder realistischer Form, gehört einer ganz anderen künstlerischen Willensrichtung an[1]. Wir

[1] Die ersten Arbeiterbilder haben offenbar didaktischen Charakter, was sie in den engern Bereich sozialer Kunst bringt: Wir verweisen auf die Buchmalereien des 14., 15. und 16. Jahrhunderts, die in den Monatsbildern Gelegenheit zu einer Arbeitsdarstellung gaben. Das „Livre d'Heures" des Herzogs von Berry (1340—1416) [Paris, Nationalbibliothek] zeigt u. a. ein Bauernbild mit einem Säemann und einem reitenden Bauer, der eine Egge über den Acker zieht. — Das Breviarium, das 1521 in den Besitz des Kardinals Grimani kam [Bibliothek San Marco Venedig], und das Miniaturen von Lievin von Cathem und Gerard Horenbout enthält, weist Monatsblätter auf, die die Bauernarbeit und das Bauernleben zu allen Jahreszeiten illustrieren. Verwandte Darstellungen zeigen oft Gobelins. (Vergl. Warburg: Arbeitende Bauern auf Burgund. Teppichen. Zeitschrift f. bild. Kunst. Seemann 1906.) Im 16. Jahrhundert wurde das Arbeiterbild als meist humoristisches Sittenbild in die niederländische Malerei aufgenommen, besonders aber in graphischer Darstellung (Lucas von Leyden, 1510: „Milchmädchen"). — Eines der frühesten modernen Gemälde mit Arbeitsthema ist gewiß Francesco Cossas Freske im Palazzo Schifanoia in Ferrara (1469—1471), das, auch als Monatsbild, die Frauenbeschäftigung im März darstellt; wir sehen im Freien sitzende Weberinneen am Webstuhl, Prome-

nierende und Unbeteiligte. Ein Herbstbild Cossas, eine Bäuerin in aufgeschürztem Kleid, mit Spaten und Hacke einen Zweig reifer Trauben über der Schulter, ist heute in Berlin. Justi scheint diese Bilder zu vergessen, wenn er sagt, von den italienischen Naturalisten sei keiner auf das Arbeitsthema verfallen: vor Pinturicchios Penelope und Guidos Maria im Tempel, die beide Mägde und Nähterinnen darstellen, müssen Cossas Monatsbilder in ihrem starken frühen Naturalismus genannt werden. Seinen höchsten Triumph feiert das Arbeitsbild in Velasquez Hilanderas, denen ein bewußt sozialer oder didaktischer Charakter nicht mehr zukommt. (Justi, Velasquez II, 305 f.). Wenn wir auch noch an die Cyklopenschmiede denken, so können doch auch im 17. Jahrhundert wenig Arbeitsbilder nachgewiesen werden; die Niederländer malten das Volk lieber bei seinen Zerstreuungen. Die ernstere Seite suchen dem Volke zwei Schüler des holländischen Realismus abzugewinnen, Antoine (1588—1648) und Mathieu (1607—77) Le Nain, die eine „Familie des Schmieds" malten, den Mann, der einen Augenblick mit der Arbeit inne hält, am Ambos, während Frau und Kind seinem Blick folgen; dann eine Bauernfamilie bei der Mahlzeit und eine Rückkehr vom Felde (Louvre), alles mit großer Sachlichkeit, ohne Anklänge an holländische Karikatur. Auf diese Kunst weist dann ein Chardin zurück, der an den Holländern angeregt, eine „Wäscherin", eine „Köchin" usw. malt; im Wesentlichen in seinen Realismus die moralisierenden Tendenzen noch nicht aufnimmt, die in Greuze und der Revolutionskunst eine so charakteristische Rolle spielen. Im 19. Jahrhundert gehen in Frankreich wie in Deutschland und England diese zwei Richtungen des Arbeiterbildes neben einander her: das soziale, sozialistische Tendenzbild und die neutrale Darstellung, die aus Gründen malerischer Antithese zu Themen aus dem Volksleben greift, während die „Tradition" in allen ihren Stilformen sich wesentlich mit historischen, mythischen und religiösen Themen in überkommenen Erscheinungsarten beschäftigt. Dieses Arbeiterbild tendenzlosen Charakters knüpft eigentlich mit Millet und Breton an die Le Nain an und nimmt in der Blütezeit des Naturalismus den breitesten Platz im französischen Kunstschaffen ein.

haben schon darauf hingewiesen, daß das Wesensmerkmal sozialistischer Tendenzkunst in einer Absicht liegt, die über rein malerische und rein didaktische Ziele hinausgeht, ohne aber die ästhetische Sphäre notwendig zu verlassen. Wir nannten die sozialistischen Bilder: Darstellungen von Wirklichkeit und Traum mit dem Pathos der Anklage gegen die ökonomischen und sozialen Zustände der Gegenwart. — Es ist gar nicht unbedingt erforderlich, das dieser Darstellung ein Arbeitsmotiv zugrunde liege, allegorische Vorwürfe, Straßenkämpfe, Gesellschaftsthemen können zum Gefäß des gleichen Gehaltes dienen; dieser liegt eben in der aufrüttelnden, erschütternden, warnenden Tendenz. Mit dem einzigen Unterschiede, daß sich diese Willensrichtung im 18. Jahrhundert auf ethische und politische Momente beschränkt, kennen wir eine analoge Kunstgattung, die im Zeitalter Ludwig XV. wurzelnd über die Revolution hinweg bis in unsere Tage hineinragt; das moralische und politische, oder wie wir es zusammenfassend nennen: das soziale Tendenzbild. Es ist kein Zufall, daß schon diesmal die soziale Tendenz aus einer über soziale Probleme lebhaft meditierenden

---

Namen wie Lhermitte, Cottet, Dagnan-Bouveret, Lucien Simon, Wery u. a. verknüpfen sich mit diesem Bild meist bäuerlicher Arbeit, während die Fabrikarbeit — bezeichnend genug — meist jene Darstellung mit dem Pathos der sozialen Anklage findet, die ein Bild zum sozialistischen Tendenzwerk stempelt. Der Impressionismus in seinen extremen und modern modifizierten Erscheinungsformen drängt das Interesse an Kunststoff- und gehalt so stark zurück, daß das Arbeitsbild seit den neunziger Jahren in allen seinen Spielarten seltener wird — wie die letzten Ausstellungen in Paris, Mailand, Venedig zeigten — zugunsten von Stillleben, Porträts, Toilettestücken. Es wäre verfrüht, daraus Schlüsse auf unsere Kultur zu ziehen — die tatsächliche Übersättigung mit Arbeitermotiven mußte schon aus Gründen der Mode einem neuen Zuge weichen.

Gesellschaft hervorgeht; die psychologischen Zusammenhänge dürfen auch hier nicht fehlen. Die ersten Zeugen einer energischen Reaktion gegen die Überfeinerung, Überbildung und Verkünstelung der Louis XV. epoche waren die Preisschriften J. J. Rousseaus; 1750 verneinte er die Frage der Dijoner-Akademie: „Si l'établissement des sciences et des arts a contribué à épurer les moeurs" und 1753 bekämpft er das Privateigentum im „Traité sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes". Der schon ganz sozialistische Geist dieser Abhandlung[1]), wurde von Rousseau später wohl selbst verschiedentlich bekämpft und dem Kommunismus jenes Ideal kleinbürgerlicher Tugend, Religiosität des Herzens, zopfig-biedermeierischer Einfachheit und Naturschwärmerei entgegengestellt, das im „Emile" und in der „Nouvelle Héloïse" geschildert wurde. Diderot kleidet Rousseaus Reformgedanken in dramatische Form. Seine Familienstücke eröffnen die Herrschaft der „Comédie larmoyante"; mit dem „Père de famille" und der „Honnête femme" beginnt die bürgerliche Tragödie. Die vornehme Gesellschaft beschäftigt sich zur Abwechslung mit den neuen Idealen, sie ließ dem parfümierten Ästhetizismus das Spiel mit der Natürlichkeit, der Skepsis religiöse Empfindsamkeit, der frivolen Verkennung aller sittlichen Bande, Sinn für Häuslichkeit und kindergesegnetes Familienglück folgen[2]). Daß die Reaktion von oben nur dem Sehnen nach neuen

---

[1]) Conrad, Polit. Ökonomie I, p. 358 und Lasserre a. a. O. 1. Teil.

[2]) Literatur: Edmond et Jules de Goncourt: L'art au XVIIIe siècle. — Blanc: Histoire des peintres. Les chefs d'oeuvres de l'art au XIXe siècle. Paris 1900. — André Michel a. L'école française de David à Delacroix. — Blondel: L'art pendant le Révolution. — Marmottant: L'école française de peinture 1789—1880. — Edmond et Jules de Goncourt: Histoire de la société française pendant le Révolution (Paris 1850). — Dieselben: Histoire de la p. f. pendant le directoire (1855).

Sensationen entsprang, geht aus der spielerischen Art hervor, mit der die genußsüchtige verwöhnte Gesellschaft sich alle die neuen Werte aneignet. Und überaus wichtig für die Kunst, die dieser Kultur entsprang, ist der suggestive Einfluß der Oberklasse auf die Wüstenpredigten der Reformatoren. „Diese Stimmung dem Neuen gegenüber, teilte sich selbst den eifrigsten Predigern der neuen bürgerlich-häuslichen Ideale mit, einem Rousseau, der nach allen Tugendparaden seine Héloïse in zeitgemäßem Sündenfalle enden läßt und einen Maler, wie Greuze, der seine naiven herzlichen Geschöpfe genau so mit appetitlichem Aussehen und reizender Dekolletierung ausstattet, wie Boucher seine Nymphen“[1]). Der herrschende Stil des Lebens nimmt als größere Kraft die neuen Ideale in sich auf und formt sie nach seinen Substanzgesetzen; was sich um die Mitte des Jahrhunderts als unverhaltener Zorn und ehrliches Aufbäumen gesunder Individualitäten gab, spiegelte schließlich nur noch die alte Gesellschaft in origineller Maskerade.

Die Entwicklung des sozialen Tendenzbildes, geht genau den gleichen Weg. Jean Siméon Chardin (1698—1776), der wohl bei Pieter de Hooch und besonders bei Jan Vermeer seinen sachlichen kalttonigen Realismus gelernt[2]), sucht seine Vorwürfe im Leben des dritten Standes. Nach Früchten und Stilleben malt er mit größter Einfachheit Familienszenen ohne aufdringlich erzählenden Charakter, Kinderbilder deren Natürlichkeit seltsam zur Kultur und Kunst der Ober-

---

[1]) Hamann a. a. O. p. 288. Dazu Ibid. p. 286 f.

[2]) Muther, (Geschichte der Malerei, Göschen, V, 67) meint, Chardins Farbenanschauung gehöre ganz dem Rokoko an. „Denn während die Holländer in warmem Rembrandtschen Helldunkel arbeiteten, liebt Chardin kalte Harmonien von blau, weiß und gelb, die in der holländischen Malerei selten, fast nur bei Terborg vorkommen“. — Und Jan Vermeer ? ? . . . Auf ihn verweist Lübke, a. a. O. IV, p. 375 f.

klasse kontrastiert. Daß Chardin moralisieren wollte, scheint uns mit der strengen Sachlichkeit seiner Malerei, mit dem Fernhalten des Anekdotischen widerlegt. Wie die Le Nain findet er bei den Holländern Anregung zum Beobachten der schlichten Wirklichkeit; und zwar zu einer Zeit, die noch nichts von Rousseauschen Evangelium der Natürlichkeit wußte, noch weniger von seiner Anpassung an das Abwechslungsbedürfnis der Gesellschaft. — 1728 schon malt Chardin ein Kücheninterieur, 1737 eine Wäscherin, eine Frau am Brunnen; 1738 einen Schankburschen, eine Scheuerfrau, 1739 eine Gouvernante, das erste Beispiel seiner künftigen Familienbilder 1740: ein Tischgebet, eine arbeitende Mutter, eine kleine Schulmeisterin, 1746 „Amusement de la vie privée", 1751 Serinette. Zwanzig Jahre vor der Thronbesteigung Ludwig XVI. gibt Chardin diese Gegenstände überhaupt auf, wendet er sich wieder dem Stilleben zu und der malerischen Nachahmung von griechischen Reliefs, mit denen er seine Laufbahn begonnen[1]. So ist Chardin in seinen Vorwürfen wohl ein Maler des dritten Standes, in erster Linie aber ein Realist, der nach originellen Stoffen suchte, in die sein Talent nicht mehr legen konnte, als sein, d. h. der kleinbürgerliche Horizont der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts umfaßte. „Son oeuvre peint sa vie: honnête et sans fracas. Il ne prêche pas comme Greuze, il n'a pas la larme à l'oeil, il est naturel et charmant de pure souche parisienne, èmu sans en avoir l'air et légèrement narquoais" schreibt Paul Leprieur[2], und wir können diesen Worten nur beifügen, daß die verhaltene Be-

[1]) Lübke-Semrau IV. (p. 378) scheint Chardin die wunderbarste Sehergabe des Genies beizumessen, wenn er schreibt: „Der veränderte Geist des Zeitalters Louis XVI. kommt darin (in Ch. Werke) ebenso trefflich zum Ausdruck wie bei Boucher Rokoko, bei Watteau Régence". —

[2]) Art. Chardin, Grande Encyclopédie (Lamirault-Paris).

wegung nicht sozialer, sondern subjektiv malerischer Natur war. Schon das gleichgültige Verlassen der Gesellschaftsthemen, zu einer Zeit, wo eben Rousseau seine ersten Werke herausgibt, dürfte dafür zeugen; die ästhetisch Strömung des neuen Griechentums war für Chardin wichtiger als die sozialen Interessen.

Erst Jean Baptiste Greuze (1725—1805) wird der Programmaler der neuen humanitär-sozialen Ära, die neben den Keimen der Revolution noch so viele entscheidende Elemente des hohen Rokoko in sich birgt. Das Pathos der Anklage, mit dem Greuze der vornehmen Gesellschaft die natürliche Lebensweise, die herbe Sittlichkeit der Bauern und des dritten Standes zur Nachahmung vorhält, ist durch den Reiz seiner Formgebung gemildert. Der Realismus nahm weiche liebenswürdige Tönung an, die sich etwa in der „jeune fille pleurant la mort de son oiseau“ zu einer suggestiven sentimentalen Sinnlichkeit gestaltete. In dieser eigenartigen Moralauffassung reichten sich Künstler und Kritiker die Hand. Diderot, der ja in seinen Dialogen und besonders in der „Religieuse“ neben allem humanitären Pathos mit so viel Pikanterie und prickelnder Perversität spielt, verstand es aus seinen Salonberichten oft recht eindeutige Causerieen zu machen, denen auch der verwöhnteste Ästhet das Salzkorn Moralität nicht übel nahm.

Eines der ersten Gemälde von Greuze entspricht schon den eben verkündeten Idealen Rousseaus: „Der Familienvater, der seinen Kindern aus der Bibel vorliest“, das 1755 mit großem Erfolg ausgestellt wurde: ein Bild, das die Frömmigkeit der Landbewohner und ihren Familiensinn verherrlicht: Der Vater liest, umgeben von einer hundertköpfigen Nachkommenschaft, die heilige Schrift. 1759 folgte eine „eingeschlafene

---

[1]) Besonders der Salon 1765. Ed. Desray-Paris Oeuvres compl. Tom 13 p. 188 f.

Strickerin“, eine „Spulerin“, „die junge Tochter, die den toten Vogel beweint“, „Einfachheit“. 1761 „Die Verlobung auf dem Lande“. „Mit erhabener Gebärde überreicht der Vater seinem Schwiegersohn die Mitgift und gibt ihm weise Ratschläge, ernste Lebensregeln auf den Weg“. Aus allem atmet biblische Feierlichkeit und der Vorgang wird hier im Kreis von einem Dutzend Landleuten zu einer Bedeutung erhoben, die ihm in den vornehmen Kreisen schon lange verloren gegangen. „L'Accordée“ wurde ein Triumph für Greuze und durfte ihn wohl auf dem Wege, den er eingeschlagen, weiterleiten. Der Salon von 1765 brachte die anekdotischen Sittenbilder „Der undankbare Sohn“ und „Der bestrafte schlechte Sohn“, denen schon 1763 das Bild eines „Paralytischen“, der von der Bürgerfamilie getreuliche Pflege erhält, vorausgegangen war. Die Bilder des undankbaren und bestraften Sohnes (Louvre) fanden besonders Diderots Billigung (Ibid. 210 f.). 1766 schenkte Greuze der bewundernden Mitwelt zwei Bilder, die das Thema der Mutterpflichten in Rousseaus Geist behandeln. Eine Mutter übergibt ihr Kind, unter Tränen der ganzen Familie, einer Amme. Das zweite Bild zeigt das gesund aufgewachsene Kind, das bei seiner Rückkehr ins Elternhaus die Mutter nicht mehr kennt und zur Amme zurück will. Das moderne Thema der Mütterlichkeit kommt in einer Reihe von Bildern noch zur Geltung, die die junge Mutter darstellen, wie sie dem Kind die Brust reicht, wie sie mit dem Gatten an der Wiege sitzt. 1769 wurde wieder die Elternliebe gepriesen (La mère bienaimée), später in Darstellungen einer „Dame de Charité“, der „Cruche cassée“, der „Belle Mère“, der einen oder andern moralischen Idee Ausdruck verliehen. Die Überzahl der 184 Bilder, die Greuze nach einem entbehrungsreichen Alter hinterließ, wollen ganz unverkennbar die Gefühlssaiten der Beschauer nicht nur mitschwingen lassen, sondern die mehr spielerische als ernste moralische Willensbetätigung auslösen. „Die Mischung von tränenseliger Moral und perversem Hau-

goût" ist das Kennzeichen dieser Tendenzkunst, die während der Revolution einer neuen Richtung weichen mußte, die wieder in sentimentalen Extremen schwelgt, dem moralischen Pathos aber ein ehrliches tiefes Gefühl zugrunde legt[1]).

Die ersten Jahre der Revolution machten der Schäferstimmung ein Ende. Das Tendenzbild mit moralischen Ideen weicht der Darstellung von Mord und Totschlag, in denen die Psychologie der Guillotinezeit sich spiegelt. Der andere Zweig sozialer Tendenzkunst ist die politische Malerei im Gewande der idealistisch-antikisierenden Schule. Der Realismus hat sich übrigens schon vor dem Empire wieder neue Vorwürfe erobert, Themen wieder aus der Ideenwelt Rousseaus, die jetzt eine herbere Behandlung verlangten, als im ausgehenden Zeitalter Ludwig XVI.

Die Kritik der Revolutionsjahre protestiert immer wieder gegen die Verwandlung des Salon in einen schauerlichen Friedhof. Guizot[2]) wirft noch 1810 der Revolution vor, sie hätte das Schauerdrama in die Kunst eingeführt und Le Barbier aîne[3]) erhebt seine Stimme gegen die „multiplications des scènes

---

[1]) Die moralische Tendenzkunst in England geht aus einer ganz andern Volkspsychologie hervor. Hogarth (1697—1764) tritt dem dritten Stand selbst als Richter entgegen, er will die Lasterhaftigkeit der Demokratie mit ihren Wurzeln entfernen. Nach einer recht wahrscheinlichen Künstleranekdote soll Hogarth eigentlich durch den Anblick Betrunkener zum Zeichnen des ersten Tendenzblattes veranlaßt worden sein: die Wiedergabe dieser selbst geschauten Wirklichkeit sollte die Trinker von ihrem Laster abbringen. Von da an nahm sich Hogarth vor, Pinsel und Griffel in den Dienst moralischer Tendenzen zu stellen und so folgten sich, seit 1733, seine Cyklen moralisierender Blätter und Bilder. Vergl.: Gaz. d. B. A. „Salons" 1870.

[2]) Salon de 1810, p. 38 f.

[3]) „De l'emploi des arts chez les peuples civilisés".

d'assassinat, d'empoissonnements bonnes pour orner la galerie d'un cannibale". Aber auch das Theater war zu einer „épouvantable boucherie" geworden; ein Abbild der Zeit, hörte es nicht auf ein scheußliches Gemälde von Diebstal und Mord" zu bieten[1]). Daneben verlor die Bürgerschaft den Sinn für die sentimentale Moral nicht. In der lächelnden Form von Greuze hatte sie zwar kein Glück mehr; er stellte noch 1801 ein Bild aus: „Ein Bauer übergibt seinem Sohn in Gegenwart der Familie den Pflug"; sein Geschmack sprach nicht mehr an. Großes Aufsehen erregte aber schon 1798 das Bild von Vincent „La Leçon de Labourage", ein realistisches Tendenzbild, das, nach den einen, die Arbeit, nach andern, den Ackerbau, die Grundlage des Staatswohls verherrlichen sollte. Diese „peinture vertueuse et agricole" stellte den humanitär gesinnten Städter vor, der auf dem Landspaziergang seinen Sohn an den Pflug des Landmanns führt „pour lui apprendre à respecter la profession du laboureur"[2]). — Die Gunst, in der Rousseausche Ideen wieder sind, beweist wohl auch das häufige Erscheinen seines Porträts, während der ersten Revolutionsjahre. 1791 ist es achtmal, 1793 siebenmal, 1795 noch zweimal vertreten[3]). — Seine Theorien erhalten sich aber noch längere Zeit in ihrer ungeschwächten Form. Die Mutterschaftsideen des „Emile" leben in Gemälden, wie „La mère nourrice" (von Marguerite Gérard 1761—1837) und „Enfant amené par sa nourice devant sa mère"[4]). Fräulein Lorimer stellt 1804 eine „nährende Ziege aus" „une jeune femme qui n'ayant pu continuer d'allaiter son enfant le régarde têter la chêvre qui la supplée et s'abandonne aux reflexions que

---

[1]) Welschinger: Le Théatre pendant la Révolution.

[2]) André Michel: Gaz. d. B. A. 1900: „Exposition Centennale".

[3]) Benoit a. a. O. p. 387.

[4]) André Michel: Gaz. d. B. A. 1900: „Exposition Centennale".

sa situation fait naître"[1]). Eine Reihe von Bildern stellt junge Töchter dar, die Verwundete verbinden, Elenden zu Hilfe kommen, Blinde führen, mutige Retter, Soldaten die für Kinder sorgen und sie von Ziegen säugen lassen . . . „Le salon ruiselle de larmes; la morale ne perd d'ailleurs pas ses droits et la vertue est glorifiée"[1]) und [2]).

Bleibendere Werte als diese heute ganz verschollene moralisierende Kunst hat das politische Tendenzbild, das bis zur Jahrhundertwende zum größten Teil der realistisch-antikisierenden Schule angehört. Die antikisierende Richtung hat immerhin 1798 den Höhepunkt überschritten; da eben die alte Geschichte, die die Schule Davids malte, nur eine beständige Anspielung an die Zeitereignisse war, mußte sie, als dem unpersönlichen Volk der Revolution der höchst individuelle Machthaber folgte, der mehr oder weniger modern-realistischen Historienmalerei weichen[3]). Unter den politischen Tendenzbildern realilistischer und idealistischer Schule wählen die Großzahl Vorwürfe wie: Julitage 1789 und der 10. August 1792, der Tod Lepelletiers, die Abreise der Freiwilligen usw. Sodann Personifikationen der Republik, des souveränen Volkes. „Le Salon reflète d'ailleurs exactement les revirements de la fortune politique". 1791 verherrlicht er die Revolution, die

---

[1]) Benoit a. a. O. p. 377 ff.

[2]) Die Rousseaubegeisterung führte auch zum Auftrag an den „Club des arts", eine uniforme Kleidung für alle Bürger zu komponieren. Erst unter Robespierre wurde ein Entwurf ausgeführt und zwar von J. L. David. Von Denon ist ein Stich dieser Kleidung vorhanden, von der Havard meint, sie wäre weder graziös noch besonders einladend. (Havard, L'Art à travers les moeurs.)

[3]) Benoit weist nach, daß der Anteil an antkiisierenden Historienbildern an der Kunstproduktion von 1775—1789 9% ist Über die Revolution, bis gegen 1808, beträgt er noch 4%, um schließlich auf 2% zu sinken.

Freiheit, Mirabeau, 1793 die Einnahme der Bastille, Lepelletier, Marat, die Bergpartei und die Gironde! 1795 wendet sich alles zur Thermidorreaktion mit Szenen des Schreckens, den Opfern von Lyon, Arras usw.

Wenig ist heute von diesen, das Mittelmaß selten überschreitenden Bildern geblieben. Aus der ganzen Epoche ragt aber ein Genie empor, der Führer der idealistisch-antikisierenden Schule, Jacques Louis David (1748—1826)[1]. In Rom an der Antike geschult, erhob er sich zum Ideal jener absoluten Schönheit, die er in der Formenwelt des Altertums suchte. Seine Ideen waren durchaus zeitgemäß; er war Patriot, Demokrat, revolutionärer Feuerkopf — lange vor 1789! „Er beseelte die antiken Linien seines Lehrers Vien mit republikanischem Pathos"; seine ersten Bilder schon, „Belisar": 1781, der „Schwur der Horatier" und der „Brutus" 1784 gemalt, kündigten die Revolution an; während der Stürme der neunziger Jahre mischte er sich eifrig in die Politik, hatte zum Malen wenig Zeit; was er aber vollendete gehört zum Größten was wir von ihm besitzen. „Der Schwur im Ballhause" wurde nur gezeichnet, nie gemalt, „Lepelltier auf dem Totenbett" und der „Ermordete Marat" sind aber als Zeugen geblieben, wie tief auch David in die Wirklichkeit eindringen konnte, welche synthetische Kraft in diesem Genius vereinigt war. Besonders der Marat, dieser bedeutendste künstlerische Zeuge der Revolution, überbietet die Natur an Natürlichkeit, ist der Ausdruck von einer gewaltigen innern Bewegung, die den Republikaner und Freund an der Leiche des Volkstribunen erschüttert haben muß. Zu starken subjektiven, treten überwältigende objektive Ideale, die dieses Stück Wirk-

---

[1]) Über J. L. David: André Michel a. a. O. — Délécluze: Louis David (Paris 1855). — C. Brun: Louis David und die französische Revolution, Zürich 1886.

lichkeit im Künster zu lebendigen Formen werden lassen: So entsteht das vollkommene Tendenzbild von höchstem politischen Pathos. Bürger-Thoré schreibt 1846 über den „Marat“: „Die Malerei könnte kein Drama von tieferer Düsterheit, von größerer Einfachheit wiedergeben. Man sieht, daß der Künstler vom Eindruck der noch warmen Leiche ergriffen wurde; denn dieses ergreifende Bild wurde nach der Natur gemalt und von einem Menschen, der bis zum Fanatismus überzeugt war. Man darf nicht vergessen, daß im gleichen Augenblick der Konvent für Marat die Ehren des Pantheon beschloß und daß David der Freund des berühmten Tribunen war“. „Ist das nicht eines der merkwürdigsten Stücke der Revolution, es findet sich dazu, daß es das beste Gemälde von Louis David ist“[1]). —

Soviel Louis David auf Form und Ausführung gab, so sehr war ihm an einem Kunstgehalt patriotischer republikanischer Tendenz gelegen. Im Sinne Diderots verlangte er eine sozialisierende Absicht des Bildes und in seiner Programmrede von 1771 sprach er die leitenden Gedanken aus, der die Kunstpflege der nächsten Jahr folgte: „Nicht dadurch, daß sie den Augen schmeicheln, erreichen Kunstwerke ihren Zweck, Beispiele von Heldentum und bürgerlichen Tugenden gilt es vorzuführen, die die Seele des Volkes elektrisieren, und in ihm die Hingebung für die Sache des Vaterlandes wecken“[2]). Diese Schätzung des Kunstvorwurfes führte die Regierung zum Ausschreiben eines Wettbewerbes unter Malern, Bildhauern und Architekten, Beschlüsse vom brumaire, germinal und floréal II ergänzt durch solche vom 9. und 14. frimaire III., luden die Künstler ein: „die ruhmvollen Ereignisse der Revolution darzustellen und Monumente zu ihren Ehren zu errichten“. Die Preisgekrönten sollten ihre Entwürfe auf Kosten

---

[1]) Salons I, 213 f.

[2]) Muther: Gesch. d. Malerei I, p. 151 bringt diese Rede, die in der Jurysitzung zum Salon gehalten wurde.

der Nation ausführen. Das Ereignis wurde mit Enthusiasmus aufgenommen[1]). Die Proklamation hatte die Wirkung, daß 140 Gemäldeskizzen, 110 plastische Entwürfe und 150 architektonische Projekte eingereicht wurden. Die aus dem Kreise der Konkurrierenden gewählte Jury verteilte 108 Preise im Totalwert von 442 800 livres.

Im Jahre IV wurden die Künstler eingeladen, Denkmäler zur Verherrlichung des Genius und der Freiheit zu entwerfen, welche „ein großes Beispiel, eine große Lehre geben sollen und deren Anblick einer großen Erinnerung rufen wird". Im „Circulaire du Ministre de l'Intériéur aux artistes de l'école française" (9. floréal IV.) wird die nationale Gesinnung der Künstler angerufen, die dem Heldenmut der Revolutionsjahre ein ewig währendes Denkmal errichten sollen[2]).

Einen beachtenswerten Beweis für den ganz wesentlich politischen Charakter der großen Revolution bietet die starke Produktion politischer Tendenzkunst, der noch kein Äquivalent an sozialistischer Tendenzmalerei entgegensteht. Die ökonomische Seite der Zeitfragen hat einem einzigen wenig bedeutenden Künstler zu einem Gemälde Anlaß gegeben. Das Motiv ist übrigens aus der wirtschaftlich äußerst bedrängten Lage der Künstler selbst zu erklären, die in den ewigen Unruhen und Kriegen der neunziger Jahre um ihr Brot kamen. Aus

---

[1]) Benoit a. a. O. pag. 253 ff.

[2]) Diesem Eifer zur Förderung einer moralischen und politisch aufregenden Kunst fehlt eine humoristische Seite nicht. Der Maler Louis Léopold Boilly (1761 bis 1845) wurde wegen seiner pikanten Stiche im Geiste des Ancien Régime der Jakobinerregierung denunziert (1794). Seine „sâles productions" wurden unter dem Freiheitsbaum verbrannt und Boilly entging der Guillotine nur durch die improvisierte Darstellung eines „Marat im Triumph", das keinem ehrlichen Revolutionsempfinden entsprang, den Maler aber rehabilitierte. (1898. Gaz. d. B. A., Maurice Tourneux.)

solchen subjektiven Momenten ging dieses interessante „Selbstporträt des Malers Genty in seinem Atelier“ hervor; der Meister ist an einem Gemälde beschäftigt; hinter der Leinwand sieht das graue Elend hervor: dargestellt durch eine Frau, die einen fleischlosen Knochen benagt[1]). Hier ist das erste sozialistische Tendenzbild, das den Kern der materialistischen Weltanschauung trifft — die Magenfrage! —

Unter Napoleon I. wurde das politische Tendenzbild in den Dienst der Monarchie gezwungen. Der Kaiser wollte eine didaktische Kunst, die seinen Ruhm verbreiten könnte. Dazu schien ihm allein die Wirklichkeitsdarstellung geeignet, er suchte vor allem Wahrheit in der Kunst, protegierte den Realismus, die Karikatur — alles was ihm zur Erreichung seiner Zwecke geeignet erschien. Der Klassizismus verlor alles Ansehen, das Sittenbild wurde ohne auffallende Tendenz im Rahmen eines gemäßigten Realismus gepflegt, der schließlich unter Gérard, Vernet, Prud'hon, Robert-Lefèvre u. a. seine Anschauungselemente immer mehr einer kalten sichern Formtradition opfert[2]).

Mit den zwanziger Jahren bricht wie ein Sturmwind die französische Romantik herein, die neue Elemente der Wirklichkeit entnimmt und mit neuen Augen Farben und Formen sieht. Der mächtigste Zeuge dieser realistisch-koloristischen Renaissance war das Barrikadenbild von Eugène Delacroix: mit einem Schlag ein Sieg und damit auch ein Ende der großen Anschauungsmission der jungen Romantik — der wesentliche Teil der spätern Schöpfung holt seinen Formenschatz in der Renaissance[3]) und [4]).

---

[1]) Histoire de l'Académie de France à Rome. Brief vom 4. ventose IV. M. d'Escamps. —

[2]) Vergl. Benoit a. a. O. p. 170 ff.

[3]) Chesneau: Peintres et statuaires romantiques. Paris 1879.

[4]) Théophile Silvestre: Histoire des artistes vivants.

2. Beispiele bis zur modernen Lichtmalerei.

Schon im zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts erwachte in Frankreich mit der rasch steigenden Industralisierung der proletarisch-sozialistische Klassengeist. Die Julirevolution enthielt neben stark bürgerlichen Elementen unverkennbar sozialistische: die Bewegung ging zu tief, als daß sie nicht den letzten Arbeiter aufgerüttelt, ihm nicht republikanische und ökonomische Freiheitsideale vorgezaubert hätte. „Was dieser Revolution eine so furchtbare und unwiderstehliche Gewalt gab, war eben dies, daß sie ganz in den Geistern und Ideen war, daß sie ohne vieles absichtliche Zutun, ohne den tätigen Willen einzelner Menschen, einer unbekannten, aber unvermeidlichen Zukunft zutrieb, eine innere unangreifbare Welt, die (sagte Lamennais) das Ergebnis des moralischen Zustandes der Völker ist und die Reiche stürzt und erhält“[1]). Es wäre ebenso einseitig, den sozialistischen Charakter der Zeitideen als ausschlaggebend zu bezeichnen, wie ihn ganz zu läugnen. Die „Journalistenrevolution“ hat kleinbürgerliches Gepräge — aber als treibende Kraft wirken die Lehren Saint-Simons mit. So kann auch die Kunst, die aus dieser Zeit hervorgeht, mag sie vielleicht rein politischen Motiven entsprungen sein, ihre anfeuernde Wirkung nicht auf politische Ideale beschränken: wer nach 1830 von Revolution und Freiheit träumt, muß auch die sozialistische Gesinnung erhöhen und anfeuern, in Scharen, die nach Zehntausenden zählen; das politische Tendenzbild wird jetzt sozialistisches Kunstwerk wenigstens nach dem subjektiven Urteil jener weiten Kreise, welche für die ökonomisch gemeinten Revolutionen der dreißiger und vierziger Jahre ihr Blut und Leben hergaben. So sind für uns die politischen Tendenzbilder, die auf die Julitage folgen, ihrem Wirkungsbereich gemäß sozialistische Kunst; dabei ver-

---

[1]) Gervinus a. a. O. VII, p. 740.

hehlen wir uns nicht, daß man sie, vom subjektiven Standpunkt des Künstlers aus, vielleicht zum großen Teil der politischen Tendenzkunst der großen Revolution angliedern könnte. Hier ist aber nicht allein die Willensrichtung des Malers entscheidend, sondern auch das Echo, das seine Äußerung in der Zeit findet — ein Wiederklang, den wir meist nicht restlos aus individuellen Absichten herleiten, in der zeitgenössischen Literatur auch nicht immer überzeugend nachweisen können: entscheidend ist die Zeitpsychologie, deren sozialistische Färbung wir schon zu umschreiben versuchten[1]).

Der Salon von 1831 enthielt über vierzig Gemälde mit Darstellungen der Julirevolution[2]); bis auf wenige Schöpfungen unter dem Durchschnitt; diese sind gänzlich verschwunden und in der Kunstgeschichte nur noch als kulturhistorische Tatsache erwähnt. Von unvergänglichem Werte aber ist die „Freiheit" von Eugène Delacroix, die Bürger-Thoré nennt: „le seul beau tableau où le peuple retrouvera sa Révolution de Juillet"[3]).

Eugène Delacroix.
(1799—1863.)

Dieser Romantiker „hanté de mauvais anges, lac de sang"[4]), brauchte Stoffe, „in denen die Aufregung und der Kampf der Affekte bis zur Vernichtung gingen und in eine farbenvolle Welt mit dem Ausbruch einer zerwühlten Seele blitzähnlich hinausschlugen". Und wenn er stets, wie Bürger[5]) sagt, das Gefühl für jene höchste Kunst hatte, welche sich an den Ideen des Volkes be-

---

[1]) Vergl. oben Abteilung A: Stil.

[2]) Heinrich Heine: „Französische Maler". (Ausg. Hoffmann und Campe 1889. X), pag. 123.

[3]) Salons I, 451.

[4]) Baudelaire „Fleurs du Mal".

[5]) Ibid. p. 561.

geistert und sie in gewaltige Bilder überträgt, so mußte ihm das gewaltige Drama des Juliaufstandes höchste ästhetische Motivationen bringen. Delacroix sagt selbst in seinem Tagebuch[1]) : „ein Mensch lebt in seinem Jahrhundert und tut gut daran, zu seinen Zeitgenossen eine Sprache zu sprechen, die sie verstehen, die sie rühren kann; wenn er sich der Zeitsprache bedient, so soll er den Seinen Dinge sagen, die diese Sprache bis dahin nicht ausdrückte". — Das ist ja die Mission des Genies, und wer hätte sie so vollkommen ausgeübt wie Delacroix selbst!

Ein politischer Geist war der Maler nicht: „Einzig mit seiner Kunst beschäftigt, hatte er für sich nie das Verlangen gefühlt, die Gleichheit der politischen Rechte zu fordern und aus diesem Grunde allein verstand er nicht, daß diese Forderung für andere wichtig war"[2]). Und doch wird er zum Maler der Revolution: hier eben durch ein umfassendes Humanitätsgefühl, das wir hinter der optischen Emotion ahnen, zur Verherrlichung der Volkstat angefeuert, die mit dem wachsenden Bourbonendespotismus blutige Abrechnung hielt[3]). Ob das Leben selbst den Maler zur Darstellung zwang, ob er die Inspiration aus der Literatur eines ungemein mehr politischen Feuerkopfes nahm, ist nicht sicher entschieden. Théophile Silvestre[4]) sagt von der „Liberté" daß sie

---

[1]) Journal de Eugène Delacroix II, p. 439.

Vergl. weitere Literatur: André Cantaloube: E. Delacroix L'homme et l'artiste. — Piron: E. D. Sa vie et ses oeuvres. — Meyer-Graefe: Entwicklungsgeschichte der Malerei; ihm scheint das Stoffinteresse, welches das Barrikadenbild erweckt, nicht zu behagen. Er übergeht die „Liberté" mit beredtem Stillschweigen!

[2]) Eugène Véron: E. Delacroix (Les Artistes célèbres) p. 44.

[3]) Ibid.: Cette toile . . . fut evidemment considerée comme la preuve de l'adhésion du peintre à la dynastie nouvelle . . .

[4]) a. a. O. p. 65.

„devait inspirer ces vers à Auguste Barbier un grand poète, le seul de notre temps qui ait avec l'artiste une parenté par la virulence de ses pensées, la vibration de sa couleur et la force de ses mouvements ...“ Während Véron vom gleichen Bilde spricht: „qui procède manifestement des fameux Jambes de Barbier“[1]). Dr. Julius Meyer[2]) weist mit Recht darauf hin, daß Delacroix sich zu den meisten Schöpfungen von der Literatur anregen ließ; daß ferner die berühmte Satire, die man in einem Atemzug mit dem Barrikadenbild nennt, das Datum 1830 trägt, ein Zeitpunkt, der sehr wahrscheinlich vor der Schöpfung jenes Bildes liegt.

Die Zeilen Barbiers, die zu der kraftvollsten anschaulichsten Tendenzpoesie aller Zeit gehören, lauten:

C'est que la liberté n'est pas une comtesse
Du noble faubourg St. Germain,
Une femme qu'un cri fait tomber en faiblesse
Qui met du blanc et du carmin.
C'est une forte femme aux puissantes mammelles,
A la voix rauque, aux durs appas,
Qui du brun sur la peau, du feu dans les prunelles
Agile et marchante à grands pas
Se plaît aux cris du peuple aux sanglantes mêlées
Au longs roulement de tambours,
A l'odeur de la poudre, aux lointaines volées
Des cloches et des canons sourds;
Qui ne prend ses amours que dans la populace,
Qui ne prête son large flanc
Qu' à des gens forts comme elle et qui veut qu'ou l'embrasse
Avec des bras rouges de sang.

Dieses proletarische Freiheitssymbol bedeutet die wirkliche Physiognomie der Julitage und Delacroix gibt ihren Geist wieder. „Eine Volksgruppe in den Julius-

---

[1]) a. a. O. p. 43.
[2]) a. a. O. p. 203.

tagen ist — auf dem Barrikadenbild — dargestellt und in der Mitte, beinahe wie eine allegorische Figur, ragt hervor ein jugendliches Weib mit einer roten phrygischen Mütze auf dem Haupte, eine Flinte in der einen Hand und in der andern eine dreifarbige Fahne"; vor ihr liegen tote Krieger auf Trümmern, zur Seite stürmt der Gassenjunge mit erbeuteten Waffen, auf der linken Seite bereiten sich Bürger mit Gewehr und Säbel zum Kampf. Den Hintergrund und den Himmel verdüstert Staub und Pulverdampf und aus allem leuchtet die Freiheit hervor, diese personifizierte, wilde Volkskraft, mit der Freiheitsfahne, die „leuchtend und klingend wie ein Trompetenstoß in den graubewölkten Himmel hineinschmettert".

Die Regierung kaufte das Gemälde wohl an, verlieh auch Delacroix das Kreuz der Ehrenlegion. Aber bis 1864 wurde die „Liberté" ängstlich versteckt gehalten, weil die neuen Machthaber es nicht für gut fanden, „durch den Anblick des Gemäldes stets von neuem daran zu erinnern, wie es der vierte Stand gewesen, der sich in den Julischlachten geopfert hatte"[1]).

Delacroix verlor in den ruhigen Jahren des Bürgerkönigtums nicht die leidenschaftliche Nervosität seines Malertemperamentes[2]), wohl aber den innigern Zusammenhang mit den Zeiterscheinungen. In rastloser Arbeit war er dazu gekommen, als politisches Ideal eine Staatsordnung zu betrachten, in der nichts von aussen her die Ruhe seines Schaffens und seines aristokratisch gemessenen Lebens störte[3]). So fand ihn die Februarrevolution nicht mehr unter ihren Verherrlichern. Das

---

[1]) Reich a. a. O. p. 21.

[2]) Bürger a. a. O. I XXXVII schreibt noch 1851: „Delacroix et Decamps appartiennent jusqu'à un certain point et par certaines tendances irrésistibles, à cet art nouveau dont le Romantisme fut le précurseur et que Courbet presque seul encore exprime tant qu'il peut".

[3]) Véron a. a. O.

Gerücht, er habe die Schöpfung einer „Egalité sur les barricades de Février“ angefangen, hat sich nicht bestätigt und die Schlüsse, die Bürger in seinem Salonbericht von 1848 zieht, hat Delacroix selbst nicht beachtet[1]).

Die neue Republik war dem reservierten, sensitiven Maler zu laut, zu bewegt. „Non pas qu'il redoutait le bruit et l'agitation lui, l'artiste du mouvement et de la vie; mais la République s'agitait dans une sphère d'idées qui lui étaient complètement étrangères, dans des discours de théories qui passaient bien au-dessus de sa tête qui l'avait ni le temps ni la volonté d'aborder“[2]). Die Metaphysik eines Leroux, eines Proudhon bot nicht die gestaltungsreifen Ideen, welche die jungen Idealisten der Julirevolution begeisterten[3]); die bedeutend stärker vom sozialistischen Geist durchwehte Februarrevolution bot keinem Genie mehr ästhetische Motivationen! Die Freiheitsbilder, etwa Millets, sind ohne hinreißenden Schwung — was sollte auch jener religiöse Träumer und Melancholiker mit sozialistisch-republikanischen Idealen beginnen[4]).

Da die große Kunst genialer Maler auf die „mission critique“ verzichtete, die ihr Proudhon aufnötigen wollte, nahm sich, während des Bürgerkönigtums,

---

[1]) Bürger, Ibid. p. 561; „on dit qu'il a entrepris „l'Egalité sur les barricades de Février“; car notre révolution récente est la soeur de la révolution nationale, glorifiée il y a dix-huit ans. Cette fois-ci le peuple tout entier a fait sa journée, et les bénéfices ne lui seront pas disputés . . .“ — Am 8. Mai 1848 schreibt Delacroix an Soulier in höchst abschätzigem Tone über die Revolution und faßt den festen Entschluß, überhaupt keine Zeitungen mehr zu lesen! Vergl. Arréat a. a. O. p. 198.

[2]) Véron a. a. O.

[3]) Bürger a. a. O. I 515.

[4]) Sensier, La vie et l'oeuvre de J. F. Millet, p. 108 f.

die Griffelkunst jener Rolle an, welche das Bild, nach seinen Formgesetzen weniger leicht ausübt. Wenn auch der Geschichte der Karikatur neben der Entwicklung der Malerei ein besonderes Gebiet zukommt, so wollen wir hier doch die Haupterscheinungen feststellen.

Honoré Daumier.

(1808—1879.)

„Bei jeder neuen Ausstellung gewinnt Daumier wieder in seinem posthumen Ruhm als köstlicher und kraftvoller Maler; dieser ‚Karikaturist', welcher in die Satire über die Flachheiten und all das Häßliche seiner Zeit so viel ehrenhafte Gesinnung, so viel hinreißendes Temperament und Stimmung brachte. Die romantische Seite offenbart sich in ihm durch seine herbe Revolte gegen das Spießerleben und die Wirklichkeit; sein Realismus hatte die Bitterkeit und die Voreingenommenheit einer unbeugsamen Auflehnung; denn er gefiel sich nicht in dieser allumfassenden Häßlichkeit; er geißelt sie, verfolgt sie, er läßt mit seiner Verfolgung nicht nach. Eine ganze Welt, wo diese Fülle von Mißverhältnissen sich ausbreitet und triumphiert, darf und kann nicht weiter bestehen, anstatt in die Traumwelt zu flüchten, in die Geschichte oder in den Orient erringt sich Daumier durch seine Übertreibungen Freiheit; durch

Cette mâle gaîté, si triste et si profonde
Que lorsqu'on vient d'en rire on devrait en pleurer . . ."

Mit diesen Worten umschreibt André Michel[1]) die Philosophie eines genialen Künstlerlebens, in dem die Beobachtung der alltäglichen Wirklichkeit Ideen von so ausgesprochen pessimistisch-reflektiver Färbung weckte, daß sich der Ausdruck eine Form suchte, die das persönlich raisonnierende Element ganz in sich aufgehen

---

[1]) Gaz. d. B. A. Exposition Centennale 1900 „La peinture française".

läßt; der Großteil von Daumiers Werk kritischer Kunst ist Lithographie. Nur zwei Arten von Satire glauben wir in diesen Blättern zu erkennen; die humoristische Satire, die mit der Verkehrtheit der Welt lächelnd spielt, kennt Daumier nicht. Sein Gebiet ist die „satirische Satire“, die der Verkehrtheit das Pathos des Bewußtseins von dem was sein soll, gegenüberstellt, die straft, richtet; dann auch die ironische Satire, die straft und richtet, zugleich bewußt, daß das Nichtige sich selbst vernichten müsse“[1]). Die Weltanschauung, die sich hinter seiner Beobachtungsrichtung zeigt, setzt sich aus Elementen der Verneinung und der Bejahung zusammen: Daumier geißelt seine Zeit und doch findet er in ihr entwicklungsfähige Seiten, er verfolgt das „juste milieu“ mit Haß und Bitterkeit, aber er ahnt im Volk verborgene Kräfte, die ihn hoffen lassen, daß das Nichtige sich selbst vernichte. Daumier ist ein großer Künstler, der als Maler und Zeichner den Ausgangspunkt und zugleich die höchste Höhe des modernen Realismus bedeutet[2]); Daumier ist aber auch „ein Apostel für die Menge, ein Verbreiter von Ideen und Umsturzgedanken. Er ist im höchsten Grade, was ein Künstler des 19. Jahrhunderts sein mußte: er hat künstlerische u n d soziale Bedeutung, er gehört dem Museum und der Geschichte an“[3]). Auch Daumier war nicht Sozialist; er war politischer Revolutionär, Antibourgeois, ein Mann von tiefem Empfinden für das Elend der Proletarier — aber schließlich Indi-

---

[1]) Vergl. Kapitel „Humor, Komik“ in Lipps Ästhetik I 575 u. ders. „Komik und Humor, eine Psychologisch-ästhetische Untersuchung“, 1898.

[2]) Die umfassende Daumiermonographie von Erich Klossowski (Piper, München 1907) berücksichtigt ganz wesentlich die stilistisch-ästhetische Bedeutung des M a l e r s.

[3]) Gustave Kahn, „Daumier“, Gaz. d. B. A. 1901.

Ibid: on dit qu'il complète le Victor Hugo des Misérables, le Gustave Flaubert de l'Education Sentimentale . . .

vidualist, der auch die sozialistische Bewegung mit seinem Griffel nicht verschonte. (1849 Les femmes socialistes, 10 Blätter.)[1] Und doch müssen wir diesen Künstler als größten Propagator sozialistischer Zeitideen ansehen; seine Gesellschaftskritik war zersetzend mit anklagendem Pathos, da er soziale und ökonomische Seiten in gleicher Weise traf; seine revolutionäre Gesinnung ging einig mit der stark proletarisch gefärbten Umsturzbewegung des spätern juste-milieu. Wir sehen in einem Außenstehenden wieder die Parteiideen ästhetisch vollkommen objektiviert: Daumiers Oeuvre ist die glänzendste Illustration zu Malons Histoire du Socialisme: beides Standard works der Zeitgeschichte. —

Wer mit den Augen des Satirikers die Welt ansieht, wird in den Sittenzuständen und der Politik seiner Zeit sein Material finden. Daumier hat aus beiden Quellen geschöpft; Politik, soziale und ökonomische Zustände ergeben sich als Gehaltssynthese des Gesamtwerks.

1813—34 war er mit Zeichnungen und Lithographien aus dem Sittenleben in den Witzblättern „La Caricature“, „Le Charivari“ und der Zeitschrift „L'Association mensuelle Lithographique“ vertreten; aus dieser Zeit schon stammen Blätter, die seinem Haß gegen Richter und Advokaten Ausdruck geben, besonders die „Caricature“, deren Leiter Philippon, ein leidenschaftlicher Feind Louis Philipps war. „Ce fut dans cette revue que se produisit dans toute sa violence le crayon de Daumier. Le roi, les ministres, les pairs de France sont traités en bourreaux par les victimes, la République entrevue en 1830 n'apparaît que saignée aux quatre nembres dans ses planches hyperboliques“[2]).

---

[1]) Aber gewiß war er „un ouvrier ardent du progrès social, un démocrat avisé et ferme“, wie ihn Henry Marcel treffend bezeichnet. (La peinture française au XIXe Siècle. 1905, p .179.)

[2]) Eugène Montrosier: Daumier, L'Art 1878.

Blätter, wie jene Lithographie, die einen geknebelten Revolutionär darstellt, zu dem der Gerichstpräsident sagt: „Sprechen Sie, das Wort ist frei,“ wie das „letzte Bad“[1]), erscheinen in diesen Jahren. Es folgt eine überaus reiche Produktion politischer Satiren[2]), wie „Le Ventre Législatif“, eine Sammlung glänzender Charakterköpfe[3]); 1839 erscheint die Lithographie „Les Saltimbanques“; die das Elend der traurigen Lustigmacher so ergreifend wiedergibt, die aus den Häßlichkeiten dieser Runzeln und Grimassen eine fatalistische Resignation schimmern läßt, welche sich selbst über das „Schauspiel der Zivilisation“ hinwegtäuscht[4]). In den vierziger Jahren folgen Blätter und Serien, die besonders dem sozialen Leben der Zeit gewidmet sind. In hundert Blättern schildert Daumier „Les beaux jours de la vie“, die Montrosier[5]) zur guten Hälfte „Les petites misères de la vie“ nennen möchte; 1841—42 „Bohémiens de Paris“ (28 Blätter), „Mendiants de profession, emprunteurs, filous etc. forment cette série . . .“ Die Bourgeoisie erhielt ihren Spiegel schon vorgehalten durch die Figur des Robert Macaire, der seinen Skeptizismus in hundert Lithographien Ausdruck verleihen konnte, als „Caricaturana“, 1836—38 erschienen. Mit den Lithographien der vierzgier, fünfziger und sech-

[1]) Die Szene, wie ein Selbstmörder sich zum „letzten Bad“ anschickt, veranlaßt Baudelaire zu einer glänzenden Gehaltanalyse, die schließt: „Décidément, on n'a pas le courage d'en vouler à se pauvre diable d'aller fuir sur l'eau le spectacle de la civilisation. Dans le fond, de l'autre côté de la rivière, un bourgeois contemplatif, au ventre rondelet, se livre aux délices innocentes de la pêche.“ — Curiosités Esthétiques p. 404.

[2]) Vergl. Catalogue de l'oeuvre par Champfleury. L'Art 1878, p. 218 f.

[3]) Duranty, Gaz. d. B. A. 1878 I „Daumier“.

[4]) Montrosier; Ibid.: „cette page appartient au plus grand art . .“

[5]) Ibid.

ziger Jahre, die den „Bons Bourgeois“, den „Bons Parisiens“ gewidmet waren, mit den Lithographien „Paris qui boit“, „Paris qui dort“ (1852), den Lithographien die den Kutschern, Conciergen, Metzgern gelten, besonders mit den „Gens de justice“ (1845—49), läßt Daumier die Comédie Humaine in ihrer ganzen Nichtigkeit und Trivialität ästhetisch wirksam werden. Den Stützen von Thron und Altar wird so tief in die Augen gesehen, daß sie über ihr Bild selbst erschrecken müssen: die Sittenkarikatur legte zum ersten Mal im letzten Jahrhundert den ganzen Mechanismus des sozialen Körpers bloß und das Urteil war: Vernichtung. — Baudelaire (a. a. O. p. 466) hält das Resultat dieser Obduktion mit den Worten fest: „Le cadavre vivant et affamé, le cadavre gras et repu, les misères ridicules au ménage, toutes les sottises, tous les orgueils, tous les enthousiasme, tous les désespoirs du bourgeois, rien n‘y manque. Nul comme celui-là a connu et aimé (à la manière des artistes) le bourgeois, ce dernier vestige du moyen-âge, cette ruine gothique qui a la vie si dure, ce type à la fois si banal et si excentrique . . .“

In Daumiers Gemälden mag keine sozialistische Tendenz liegen — jedenfalls sind auch sie der Ausdruck eines unendlich feinen Empfindens für das Wesen der Gesellschaft, die „Psychologie des foules“; das Fluidum der Massenseele kann nicht zwingender erfaßt sein als im Bild „Das Drama“ und, in andrer Weise im „Le wagon troisième classe“. Das Element des Massenrhythmus, in dem wir das formale Charakteristikum moderner sozialer Tendenzkunst finden, verwendet Daumier schon im Bilde „Die Emigranten“. Und über sein „Volksbewegung auf der Straße“, schreibt Muther[1]): „hier erfaßt Daumier den Rhythmus der Massenbewegung mit erstaunlicher Wucht: Alle diese Wesen haben eine Seele, von einem elektrischen Schlag sind ihre Körper

[1]) Ein Jahrhundert französischer Malerei. (1901.) pag. 104. Abbildungen pag. 106, 113, 117.

durchzuckt . . . Daumier ist ein Phänomen. Intuitiv hat er das gefunden, wonach wir heute noch suchen: den großen Stil für die Behandlung des modernen Lebens"[1]).

Philippe Auguste Jeanron.
(1809—1877.)

Unter den Realisten vor Courbet nimmt Jeanron, gebürtig aus Boulogne-sur-Mer, eine bedeutende Stelle ein[2]). Bevor er, 1828, nach Paris kommt, hat der spätere Maler und Schriftsteller ein paar Jahre in den Bergwerken von Haute-Vienne gearbeitet; hier mögen ihm die Augen aufgegangen sein über die sozialen und malerischen Werte des Arbeiterlebens; in Paris beschäftigte er sich gleichzeitig mit Malerei und Literatur, nahm als Freund von Godefroy Cavaignac an den Julitagen teil; Anfang der dreißiger Jahre leitete er die „Société libre de peinture et de sculpture", hielt eine Reihe von Vorträgen, in denen er jener Schulung an der Wirklichkeit das Wort sprach, die ihn selbst in bewußte Distanz zu der herrschenden Tradition setzte. Gleichzeitig schrieb er Artikel für die „Pandore", die „Revue française", die „Revue du Nord", Kommentare zu Vasaris Malerbiographien, eine französische Kunstgeschichte, eine Schrift über „l'Origine et les Progrès de l'art" (1835—1852). In diese Zeit, die ihn auf

---

[1]) Literaturverzeichnis und überaus vielseitiges Abbildungsmaterial aus Daumiers lithographiertem Werk findet sich bei Bertels: „D. als Lithograph (Piper, München 1908). In prägnanter Form wird der Karikaturist in den Rahmen seiner Zeit gestellt; sein subjektives Raisonnement ist gerade so weit abgeleuchtet, daß wir verstehen, wie in diesem Mann sich „das Demokratische zum sozialen Empfinden verdichtete . . ."

[2]) Vergl. L'Art: La Centennale 1889. — Justin Bayle Saint-John: The Louvre or Biography of a Museum. Bürger-Thoré: Salons 1846 u. 1847.

Seite der Sozialisten und Republikaner im politischen Leben sah, fällt seine Berufung zum Konservator des Louvre. Als Freund Ledru-Rollins[1]) wurde ihm 1848 die Aufgabe anvertraut, über die Kunstschätze des Louvre und der Nationalmuseen zu wachen. Ihm ist es zu verdanken, daß die Constituante zwei Millionen zur Restauration der Louvre und der Apollogalerie bewilligte; eine lange Reihe von Verbesserungen und Bereicherungen ließ Jeanron den Louvresammlungen zu Teil werden. 1863 zieht er sich von der verantwortungsreichen Stelle zurück, wird Direktor des Museums von Marseille, nachdem er Offizier der Ehrenlegion und korrespondierendes Mitglied des „Instituts" geworden. 1877 schließt er sein bewegtes Leben.

Im Salon von 1831 ist er zuerst mit einem Revolutionsgemälde „Petit Patriots" vertreten, Julihelden mit nackten Armen, zerfetzten Kleidern, kämpfen für die Freiheit[2]); ihm folgten „Halte de Contrebandiers", „Les Ouvrier en grêve" (1833); Paysan Limousin (1834), les Forgerons de Corrèze (1836), Bettler, Bohémiens. Bürger-Thoré schätzt ihn 1846 als „un des practiciens les plus énergiques de notre école actuelle". In die ersten vierziger Jahre fallen auch Jeanrons Zeichnungen aus dem Proletarierleben: für Ledru-Rollin, zwölf Blätter, denen die Illustration der „Histoire de dix ans" von Louis Blanc folgte. 1847 stellt er eine

---

[1]) Jeanron vermittelte die Bekanntschaft von Ledru-Rollin mit Millet, was diesem den ersten Staatsauftrag und den Verkauf des Vanneur eintrug. (Sensier, J. F. Millet p. 107. —)

[2]) „Un sourire mélancolique et grave" findet G u s t a v e P l a n c h e in diesem Bilde, von dem er sagt: es sei, mit der Liberté von Delacroix — in wohl bemessener Distanz — das einzige vernünftige und poetische Werk, das die Julirevolution den Malern inspiriert habe . . . — Etudes sur l'Ecole Française (1831—1852) (Paris 1855) pag. 134.

große Landschaft aus „Repos du laboureur". Bürger[1]) hat hier auf ein formales Merkmal vieler bedeutender sozialistischer Tendenzbilder hingewiesen: den Einklang der Landschaft mit dem anklagenden Pathos des Bildes. Jeanron, der „peintre prolétaire" liebt eine gewissermaßen proletarische Erde, welche auf Luxus und Eleganz verzichtet, um nur fruchtbar zu sein, er liebt jene traurigen nackten Felder in der Umgebung von Paris, blumenlose und doch ertragreiche Ebenen — ein Wiederspiel der Proletarierexistenz, die mit diesem Boden verwachsen ist. Er hat in den fünfziger und sechziger Jahren eine Reihe von Landschaften, Schlachtenbilder, Porträts (Ölbilder und Aquarelle) geschaffen, von verschiedenartigsten malerischen Vorwürfen. Von all dem ist heute wenig mehr bekannt; die Centennale 1889 wies ein einziges Porträt des Meisters auf, den Dr. J. Meyer[2]) ein durchaus realistisches aber mittelmäßiges Talent nennt. —

Alexander Antigna.

(1818—1878.)

Dieser Schüler Delaroches wendet sich ganz der Wirklichkeit zu, die er im kümmerlichen Dasein der proletarischen Existenzen sucht. Die armselige Seite des Lebens vertieft sich in manchen seiner Darstellungen durch den Druck eines äußeren Geschickes. „Die Bilder sind stets ergreifend, der Ausdruck der innern Bewegung ist geschickt zur Anschauung gebracht". Seine sozialen Themen beginnen in den vierziger Jahre und lenken die allgemeine Aufmerksamkeit auf diesen öffentlichen Ankläger, dessen Zeichnung schwer und massig, dessen Kolorit düster und unbedeutend ist. Meyer[3]) beschreibt

---

[1]) a. a. O. p. 473 „Jeanron a toujours été un peintre plébéien jusque dans l'expression du paysage . ."

[2]) a. a. O. p. 701.

[3]) a. a. O. p. 633.

diese Bilder, wie z. B. das von 1848: Eine Mutter mit ihren ängstlich sie umdrängenden Kindern in kahler Mansarde, alle entsetzt über einen Blitz, der das Haus selber zu treffen scheint; oder: eine arme Familie in der Mansarde bei ausbrechender Feuersbrunst mit der Hast der Verzweiflung ihre geringe Habe zusammenpackend (1850); Bauern in Qual und Not auf dem Dach ihres Häuschens, das die angeschwollene Loire fast ganz überschwemmt hat (1855); eine Szene aus dem Bürgerkrieg: in elender Dachkammer, wo ein Verwundeter mit dem Tode ringt, sein Sohn mit gespannter Pistole an der Türe lauert, die Mutter voll Herzensangst betet (1859). Oder: eine scheußliche Alte, welche an einer Straßenecke kauernd, mißtrauisch und habgierig die Taschen eines noch unerwachsenen Mädchens durchsucht, das, wie die Geige in seiner Hand zeigt, für die Megäre betteln geht[1]). Das sind die wesentlichen Typen einer anklagenden sozialen Kunst, die durch die starke innere Bewegung, gepaart mit einem geschickt gewählten Stoff die Zeitgenossen ergriff; seine mehr heitern Vorwürfe der sechziger Jahre berühren unser Thema nicht. Auch bei Antigna findet man eine gewisse formale Übereinstimmung der Farbengebung und der Tendenz. Das Kolorit ist braun, lehmig oder russig. „So ist die ganze Erdenschwere seiner Auffassung auch auf seine Behandlung übergegangen. Ein graues trübes Licht fällt auf diese plumpen Gestalten und das grobe Gewebe ihrer Anzüge läßt das Elend und Unglück dieser Dachkammern nur um so jammervoller erscheinen“[2]).

Octave Tassaert.

(1800—1874.)

Ein Maler, der sich nicht mit der Entschiedenheit eines Jeanron und Antigna dem Realismus zuwendet;

---

[1]) Vergl. auch: Gaz. d. B. A. Paul Mantz, Salon 1865.
[2]) Dr. Julius Meyer a. a. O. p. 633.

Gehalt und Farbengebung von einem großen Teil seines Oeuvre gehören der frühen Romantik an; renaissancistisch-realistisch sind seine besten Werke, so das erste, „Ma chambre“ (Museum von Montpellier), das in breiter sicherer Technik gehalten, von gleicher warmer Tönung wie einige Porträts und Mythen der spätern vierziger Jahre. Wichtiger für uns ist die „graue Manier“, die den Großteil seines Schaffens beherrscht, 1840—1859; ein Teil der dreißiger Jahre zeigt noch die Vorliebe für blonde Töne; für den formalen Wert der sozialistischen Ideen, deren Maler Tassaert war, ist aber entscheidend, daß auch er die Szenen des Elends in düstere kalte Töne kleidet[1]). —

Bis 1845 malte er religiöse Themen; daneben beschäftigte ihn schon die Zeitgeschichte in ihrer politisch-sozialen Seite; unter den Julibildern des Salon 1831 ist auch eines von Tassaert „Une scène de juillet 1830“. In den dreißiger und vierziger Jahren ist er mit der Schöpfung eines bedeutenden lithographischen Werkes beschäftigt, bis er, seit 1846, in der Zeit größter sozialer Spannung alle jene Elendsbilder malt, die mit seinem Namen stets verknüpft bleiben. Das erste, „La pauvre Enfant“, stellt ein Mädchen dar, das vom winterlichen Holzsammeln heimkehrend, an einer Kapellenwand vor Erschöpfung zusammenbricht; zu ihren Füßen kauert die kleine Schwester; es folgen „les enfants heureux“ und „les enfants malheureux“, „famille malheureuse“, 1849 und 1851, „jeune malade“, „mère convalescente“, „maison déserte“. Die Elegik des Elendes hält ihn aber nicht fest; in allen diesen Jahren

---

[1]) Von seinen Bildern sind 15 in der Galerie Bruyas im Museum von Montpellier, 40 in der Sammlung Alexandre Dumas fils und etwa 100 in französischen und ausländischen Sammlungen. — Muther meint: Tassaerts Tendenz sei löblicher als die Malerei, mehr für den Philantropen als für den Kunstfreund habe er gemalt. (Ein Jahrhundert . . . p. 114.)

malt er auch Historien, religiöse und mythologische Szenen, Boudoirbilder und Pikanterien . . .

Und doch herrscht die trübe Wirklichkeit in seinem Werk und Wesen vor. „Unerbittlich wie ein Chirurg, der ein krankes Glied operiert, hat er aus seiner Kunst eine Klinik gemacht, oft brutal, wo sein Pinsel die tiefsten Wunden der modernen Kultur berührt. Es gibt in seinen Bildern nur ärmlich gebrochene Möbel, geflickte Lumpen und bleiche Gesichter, in die Arbeit und Hunger ihre schrecklichen Falten geschrieben. Er malte die Degeneration des Menschen, dem das Licht und die Luft fehlt . . .“[1]) — Eine triviale Wirklichkeit, die ein tiefes ehrliches Mitfühlen, ein oft ansehnliches malerisches Können in die Sphäre empfindsamer Kunst erhob, die in Prud'hon ihren ersten Vertreter gefunden Schon seit 1834 wurde seine Art von Délécluze im „Journal des Débats“ mit dem Wesen Prud'hons verglichen. 1844 sah Michelet in Tassaert „einen großen Maler“ voraus und begrüßte in ihm 1848, als eben die ersten Tendenzbilder Aufsehen erregten, den „Corregio des Leidens“. Theophile Gautier prägte das bekannte Wort vom „Corregio der Mansarde“ und Paul de Saint-Victor nannte ihn den „Prud'hon der Vorstadt“[2]). —

Man mag mit Bernard Prost[2]) bedauern, daß Tassaert so lange und so einseitig die graue sozialistisch-sentimentale Manier fortsetzte, da er als Maler doch viel lebendigere, elegant-farbige Bilder geschaffen. Und doch muß dem Künstler die engere Gefühlssphäre sozialen Mitleides am vertrautesten gewesen sein; „so einfach, so ehrlich“ nennt ihn Lemonnier[3]); in seiner Korrespondenz mit seinem Freunde Bruyas (1850—65), zeigt der Maler ein überaus gutes fein-empfindsames Wesen, das, gepaart mit Pessimismus und Skepsis, die

---

[1]) Muther: Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert, p. 196.

[2]) Gaz. d. B. A. 1886, Tassaert par B. Prost.

[3]) A. a. O.

in seinen späteren Lebensjahren vorherrschten und Théophile Silvestre einen so ungünstigen Eindruck machten[1]), Tassaert zum bewegten und mitreißenden Anwalt der Armen bestimmte. „J'aime à consoler les afflichés . . .", „j'ai une diable de sensibilité qui toujours m'attache au malheur", ne pouvant plus faire de bien, n'ayant juste que pour moi, je vis isolé et heureux", schreibt Tassaert in den fünfziger und sechziger Jahren[2]). Gegen 1870 erst, als der Wein ausgeht, den er sich beim Gesamtverkauf seiner Bilder ausbedungen, wird er bittrer Misanthrop; als schließlich auch die Nachtigall und der Hund starben, die seine Einsamkeit geteilt, schloß der Künstler, der 1857 die Malerei schon aufgegeben, 1874 sein Leben durch Kohlengasvergiftung. Diese Selbstmordart, die er auf so manchen Bildern als die Endlösung von jeder sozialen und moralischen Not verewigt, wurde schließlich sein eigenes Geschick.

Domininque Papety.

(1815—1849.)

Von allen sozialistischen Malern steht Papety der Akademie, der Tradition unter Ingres am nächsten[3]). Er ist aber auch einer der wenigen, die ihre Anregungen nicht in der Wirklichkeit, sondern in den Träumen anderer fanden. Als Anhänger Fouriers suchte er den Harmonisten- und Phalansterienplänen Gestalt zu verleihen. Die außerordentliche Anschaulichkeit, die Fourier seinen Ideen gab, mußte einen Künstler, der von seinem Geist erfüllt war, zur Darstellung reizen[4]). So

---

[1]) Tassaert par B. Prost: Dictionnaire illustré des Beaux Arts 1895.

[2]) B. Prost. Gaz. d. B. A. ibid.

[3]) Baudelaire a. a. O.

[4]) J. Meyer a. a. O. p. 397 meint, es sei eine „sonderbare Schwärmerei des Malers, der den verworrenen Träumen der Sozialisten Gestalt und Farbe zu geben ver-

stellte Papety 1845 ein viel beachtetes großes Gemälde aus: „Traum des Glücks!“ Eine heitere Gesellschaft jugendlicher Männer und Frauen in einer schönen Natur, zu allen Genüssen des Daseins, sinnlichen und geistigen, in mannigfaltigen Gruppen vereinigt: das ist im Grunde der Gegenstand des Bildes, der von dem verschiedenen Beiwerk, das auf jenes System nähern Bezug hat, wenig berührt wird. Die Darstellung hält eine gewisse Mitte zwischen einem Naturalismus, der selbst Typen von gewöhnlicher Erscheinung nicht scheut und einer idealen, von der Antike genährten Anschauung“[1]). Auf den „rêve de bonheur“ folgte 1847 eine Allegorie der Zeit mit dem Titel „le Passé, le Présent et l'Avenir“, als Malerei noch weniger bedeutend wie das erste, aber für die Zeitgenossen „un des tableaux les plus curieux“[2]). Fouriers Ideen vom Wandel der Zeiten haben da Gestalt angenommen. Die Vergangenheit ist als halb einbalsamierter Greis dargestellt, der im Schatten kauert, die Gegenwart ist ein sitzender Mann, bereit, den Rücken zu drehen, endlich der Engel der Zukunft, aufrecht und strahlend, in der gleichen Bildtiefe wie die andern. Nichts vereinigt sie, nicht einmal ein Händedruck, nicht einmal Rassenähnlichkeit. Die Zukunft, die noch nicht ist, scheint die Vergangenheit in ihrem Winkel in unverzeihlicher Weise zu verachten[3]).

---

suchte“. Wir haben (oben pag. 112) darauf hingewiesen, daß Fouriers Träume von staunenswerter Logik und konkreter Anschauung sind. —

[1]) Meyer. Ibid.

[2]) Bürger-Thoré a. a. O. I. p. 439. — Gustave Planche (a. a. O. II 245) findet die drei Figuren „ni intelligibles ni vivantes“; der Künstler scheint ihm nicht berufen „philosophischen Ideen“ Gestalt zu verleihen.

[3]) Bürger-Thoré I 439. — Der Kritiker setzt sich mit dem Maler über den Zeitbegriff auseinander; überflüssiger Weise, da er selbst sagt: Papety sei Fourierist. Nach der „Théorie des quatres mouvements“ (1808) gehören Vergangenheit und Gegenwart den ersten 5000 Daseins-

3. Verwandte Erscheinungen bis zur modernen Lichtmalerei.

Neben diesen Haupttypen sozialistischer Bildkunst, haben wir in den vierziger und fünfziger Jahren Künstler, die verstreut in ihrem Oeuvre ein Bild anklagender Tendenz haben. So Couture, dessen Hauptwerk „Les Romains de la Décadence“ (1847), Bürger-Thoré der Gegenwart als Sittenspiegel vorhalten will. Schon Gigoux hatte in „Antonius und Cleopatra“ ein Thema aus dem sittenlockern Altertum gebracht und in ein paar Galliern, die empört aus einem Bildwinkel die Szene betrachten, eine moralische Antithese geschaffen. Couture brachte vor den farbensatten Sinnenrausch seiner großen Komposition die Philosophie und die Poesie, die traurig die Ausschweifungen einer vom Tode gezeichneten Gesellschaft mitansehen. „Der junge Dichter sitzt melancholisch zur Seite, am Fuß einer Säule; zur Rechten des Bildes sind zwei vornehme Philosophengestalten, die in ihre Mäntel gehüllt, mit Beunruhigung auf den Selbstmord des Vaterlandes sehen“. „Cette réserve intelligente donne toute satisfaction à la morale“, sagt Bürger, der sich aber doch wieder entschuldigt, weil er dem Bilde Gedanken unterlegt, die Couture vielleicht selbst nie gehegt[1]). — Zur sozialistischen Tendenzkunst wollen wir sein Bild, das die Fäulnis in so leuchtenden Farben schillern läßt, nicht

---

jahren der Menschheit an; die vierte Stufe die der Zivilisation, auf der wir heute verweilen, ist nur Vorbereitung zur halben und einfachen Assoziation, die uns endlich aus der „Kindheit“ in die 70 000 Jahre der Harmonie führen, welche Fouriers Prophetenblick voraussieht — gefolgt von wieder 5000 Jahren des Übergangs, dem Ende.

[1]) Bürger a. a. O. I 428.

rechnen; die Anklage durch wenig anziehende Kontrastfiguren ist, wenn überhaupt gewollt, zu äußerlich[1]).

Auch bei Sitten- und Bauernmaler der Zeit wie Adolphe Leleux[2]), Bouvin[3]), Trayer[4]), die gelegentlich ein Arbeiterbild oder arme Leute malen, ist ein Pathos der Anklage kaum zu finden; es sind Realisten, die für ihr einfaches ruhiges Temperament einen Winkel der Schöpfung suchen, der ihnen zusagt, in den sie nicht mehr Persönlichkeit legen können, als sie selbst besitzen.

Vor allem aber wollen wir jene Maler aus der Begriffssphäre des sozialistischen Tendenzbildes ausscheiden, welche die arbeitende, bettelnde und hungernde Mitwelt in einen idealen Schimmer tauchen, der jeden Gedanken verscheucht, als ob es je anders sein müßte. Wir erwähnen da Léopold Robert, der wie Dr. Meyer[5]) bemerkt, „von der naturwahren Anschauung angezogen wurde ohne zu der gewöhnlichen Wirklichkeit herabzusteigen“[6]). Seine Bilder aus dem Volksleben, wie die „Ankunft der Schnitter in den pontinischen Sümpfen“ (1831), wie die „Fischer von Chioggia“ (1834), bringen Theaterbauern voll stiller

---

[1]) Arréat (Psychologie du peintre p. 151) stellt Couture neben Courbet als Maler sozialistischer und moralischer Tendenz. Neben dem Römerbild führt er ein moralisierendes Bild „l'Amour de l'or“ an, das die Kurtisane geißle, die sich für Geld verkauft; später sollte eine Allegorie das Duell moralisch bloßstellen, das Bild wurde aber nie ausgeführt.

[2]) Bürger a. a. O. 339, III 95; Meyer a. a. O. 699.

[3]) Bürger II 39, 392, III 199; Meyer a. a. O. 634.

[4]) Meyer a. a. O. 635, 693.

[5]) A. a. O. p. 536.

[6]) „Théophile Gautier und Heinrich Heine stimmten ihre begeistertsten Hymnen an, als Léopold Robert (1794 bis 1835) seine italienischen Schnitter, seine Hirten, seine Fischer und Bettler ausstellte, als Viktor Schultz mit seinem Gelübde an die Madonna erschien und Ernst Herbert, Franz Montessny, Benjamin Ullmann und andere

oder lärmender Vergnügtheit, ein Volk, wie es das kaufende Publikum nicht beruhigender wünschen konnte[1]).

Auch Jules Breton (geb. 1827) „steigt nicht zur gewöhnlichen Wirklichkeit herab“. Die Bauern dieses sehr produktiven Malers sind ihrem Gehalt nach den Italienern Léopold Roberts verwandt[2]). „M. Breton choisit son monde, le manège un petit, le conforme — sans le déformer — à certaines convenances du goût, le lâve du péché originel, lui communique son sentiment de fraternité et de progrès . . .“). Dieses Gefühl ist aber weit von tiefem umfassenden Menschheitsempfinden: Breton will Heiterkeit und Freude um sich verbreiten, er ist in diesem Sinne von überaus sozialer Bedeutung; aber er unterstreicht diese Tendenz zu absichtlich, er zeigt schließlich nichts als das Fest der Arbeit in einem zur Unglaublichkeit gesteigerten Bauernland. „Si l'on en croit M. Breton l'Artois est mieux que l'Arcadie un asile de toutes les vertus: la „scène de famille“ est assurément très digne d'intérêt et même émouvante dans sa simplicité — mais qui le serait peut-être davantage si le peintre nous le disait un peu moins . . .“[4]) Dieses rührende Menschenglück ist nur in einer dankbaren schönen Natur möglich; für Breton ist denn auch die Erde keine

---

ihrem Beispiele folgten. Und heute steht für uns diese gepriesene Wirklichkeit in Wahrheit durchaus neben den Römern Davids, so sehr haben sich inzwischen unsere Ansichten geändert . .“ K. E. Schmidt, Französische Malerei 1800—1900, p. 33.

[1]) Reich a. a. O. p. 22.

[2]) Au point de vue de la question du système M. Breton peut, faire penser à Léopold Robert dont les Italiens idealisés à contre sens manquent complètement d'authenticité . . .“ Paul Mantz, Gaz. d. B. A, Exposition Univers. 1878.

[3]) Bürger III a. a. O. p. 92.

[4]) André Michel: Gaz. d. B. A. Salon 1885.

Rabenmutter, sie ist freigebig, nährt ihre Kinder, ohne ihnen den Stempel der Häßlichkeit aufzudrücken[1]); es ist eine Erde die einen denken läßt: „wie gut es hier riecht, wenn das Gras geschnitten wird! diese Heuerinnen befinden sich hier besser als in der Fabrik oder im Salon“[2]). So löst dieses ganze Werk schließlich nur sentimentale Regungen versöhnender Natur aus, besonders in Betrachtern, die überhaupt solchen Gefühlen zugänglich sind. Lemonnier umschreibt die äußere und innere Wirkungsgrenze Bretons mit den Worten: „Jules Breton est un Millet à la portée des bourgeois, raccourci et enjolivé“[3]).

Ein Elendsmaler „à la portée des bourgeois„ ist auch Adolphe Bouguereau, der 1865 eine „famille indigente“ ausstellt, von der Paul Mantz schreibt, „ich anerkenne, daß es von Gutherzigkeit zeugt, wenn man die Armen so anzieht, mit Lumpen die Satin gleichen, und wenn ich mich zwei Minuten vor Bouguereaus Werk aufgehalten, so will ich dann vor irgend einem gewöhnlichen Gemälde, wo man aber eine Menschenseele zu sich sprechen fühlt, träumen und mich belehren lassen[4]). 1890 bespricht Maurice Albert ein anderes Armeleutebild des Malers der Eleganz: „Petites mendiantes“ und meint: „Leider Gottes sieht man nur auf Bildern des Herrn Bouguereau Bettler mit so saubern, gesunden und frischen Gesichtern, mit so glänzenden Rosanägeln, mit Kleidern, deren Stücke, deren übrigens seltene Risse und Löcher von so koketter Eleganz sind . . .“[5])

Weniger leicht als bei diesen Malern scheint uns die Begriffsabgrenzung beim Zeitgenossen Daumiers, Gavarni

---

[1]) Léon Lagrange: Gaz. d. B. A. Salon 1884.

[2]) Bürger a. a. O. III 361.

[3]) Ibid. p. 177.

[4]) Gaz. d. B. A. Salon 1865. Vergl. auch Bürger a. a. O. III 209 f.

[5]) Gaz. d. B. A. Le Salon aux Champs Elysées 1890.

bei J. F. Millet und bei Gustave Courbet. Diesen, die unter sich in keiner Weise zusammenhängen, seien ein paar besondere Seiten gewidmet.

Gavarni.
(1801—1866.)

„Si vous vouler retrouver le Parisien de 1830 à nos jours, avec son costume, son allure, son attitude et sa physiognomie, sans mensonge et sans caricature et seulement relevé de ce trait fin qui est l'esprit même de l'artiste, feuilletez l'oeuvre de Gavarni", schreibt Théophile Gautier in den Portraits Contemporains (p. 330). Hier liegt eigentlich alles, was die Distanz zu Daumier begründet: Gavarni ist Zeichner der Frauen und Moden, der Eleganz und des „chic", ein Darsteller, der seine Anschauung durch Esprit erhöht, selten zu bedeutsamem Gehalt vertieft. Gavarni ist nicht geborner Satiriker, er schmeichelt oft statt zu beißen, er tadelt nicht, er ermutigt, und sicher liegt wenigstens über seinem frühern Werk ein Hauch echt pariserischer, geistreich-liebenswürdiger Verderbtheit[1]). Dieser leicht und elegant arbeitende Künstler, „aus dessen Lithographienplatten man ein Haus bauen könnte", gab sich als Dandy, dessen feinem Ästhetentum, das Volk, aus dem er hervorgegangen, widerlich war — für ihn kam nur das andere Paris in Betracht. Die Julirevolution, die alle Künstlerkreise tief bewegte, nötigte zwar auch ihm einen Tribut ab, zwei politische Karikaturen, die sich gegen die Bourbonen richteten — diese von ihm oft

[1]) „Grâce à l'hypocrisie charmante de sa pensée et à la puissante tactique des demi-mots il ose tout. D'autres fois quand sa pensée cynique se dévoile franchement, elle endosse un vêtement gracieux, elle caresse les préjugés et fait du monde son complice". Baudelaire a. a. O. p. 413.

bedauerten Blätter waren sein einziger kritischer Beitrag zur bürgerlichen Politik. „Il détestait au fond les triomphes bruyantes et vulgaires de la populace“[1]) und gab in einer satirischen Blätterfolge „Histoire de politiqueur et d'en dire deux“ seiner geringen Meinung über die politischen Kannegießer „de bas étage“ Ausdruck. 1853 veröffentlichte er eine Lithographie, die er ihrer anti-sozialistischen Tendenz wegen besonders schätzte: „Le Jour de l'an de l'ouvrier“; ein einfaches und wahres Sittenbild aus einem Milieu, das dem Zeichner eigentlich erst bei seinem Londoner Aufenthalt seine besondern malerischen Reize offenbarte (1847). Im Geiste von Greuze, doch ohne seine Süßlichkeit, stellt dieses Neujahrsbild eine Arbeiterfamilie dar: dem Großvater werden Neujahrswünsche überbracht, er will den Großkindern, die mit den Eltern zu Besuch da sind, Spielzeuge schenken, die er sorgsam hinter seinem Rücken verbirgt. Die Szene spielt in einer Mechanikerwerkstatt inmitten der Arbeiter, die am Glück des Alten teilzunehmen scheinen. Die Legende erklärt den Zweck dieses Blattes: „les mandataires du peuple — Gavarni versteht darunter seine Politiker — ne sont pas du peuple, ne savent pas l'ouvrier. Ils l'ont rencontré une fois par hasard au cabaret ou dans un mauvais lieu. Mais je le sais, je le connais bien. J'ai été dans un atelier de mécanicien .. c'était aussi beau qu'on le dit, mais d'un autre beau que celui que les républicains prêtent au peuple. Il y aurait de curieuses choses à faire là-dessus. J'ai essayé de rendre un peu du beau que j'ai vu dans le „Premier de l'an de l'ouvrier“[2]).

Nach dem sachlichen Studium des Großstadtelendes in London, das ihm alle Laster, alle schrankenlose Ar-

---

[1]) Gavarni, pas E. Forgues (Les Artistes célèbres) pag. 12.

[2]) Gavarni, L'homme et l'oeuvre par E. et J. de Goncourt p. 351. Paris, Plon 1870.

mut offenbarte[1]), eine Moralpredigt an die Adresse der Sozialisten! Gavarni wird alt, er verliert etwas den Blick für des Lebens glänzende Oberfläche, er wird Moralist und hier ein Synthetiker, der unsere höchste Beachtung verdient. Wir sahen, er wendet sich ausdrücklich gegen Politik und Sozialismus und kann doch, sobald er seine Eleganz und Grazie vergißt, einen moralisierenden Ton anschlagen: „er weiß das Laster so gut zu geißeln wie Hogarth“; die Zukunft, die er den débauchés der beiden Geschlechter prophezeit, ist in düstern Farben gehalten. „Les Invalides du sentiment“, „Les Lorettes vieillies“, les „Etudes d'Androgyne“, welche 1853 und 1854 im Blatte „Paris“ erschienen, sind eine bewußte Anklage gegen die Sitten unsrer Zeit. „Thomas Vireloque“, der misantropische Vagabund und Weltweise, „wirft aus dem einen sehenden Auge einen Blick auf das Leben und die Menschheit ebenso klar, so tief und so zynisch wie Rabelais, Swift oder Voltaire“. Aber wenn er der Welten Zweck und Ende erklärt: „l'histoire ancienne, mes agneaux, c'est mangeux et mangés, blageux et blagués — c'est la nouvelle“ . . . hört man da nicht eine Bestätigung dieses Zustandes heraus? ist dieser in Lumpen gehüllte Philosoph nicht schließlich ein malitiöser Salonplauderer, der die Schwächen der Menschheit zu geistreichem Spiel benutzt?

Die Satire Gavarnis ist auch in der ältern Periode meist humoristischen Charakters: sie spielt lächelnd mit den Verkehrtheiten in der Welt; der Künstler ist ein „moraliste indulgent qui sait la fragilité humaine“[3]) und sein sittlicher Ernst ist schließlich doch nicht ausreichend, um Gavarni zu den „sozialistischen Künstlern“ rechnen zu können. Der Gehalt seines Werkes ist bei der Beurteilung allein maßgebend, der

---

[1]) Forgues, Ibid. p. 46.
[2]) Gautier: Portraits Contemporains.
[3]) Ibid. p. 335.

Stoff mag das Laster mit aller Absichtlichkeit strafen, die „Lorettes vieillies“ mögen abschreckende Zeichen des Verfalls zeigen — sie überzeugen nicht zu hinreißender „moral en action“. Gautier findet als letztes Wort über diese ethischen Werte: nachsichtiges Verzeihen und den verkommenen Loretten wünscht er: Que la poudre de riz leur soit légère . . . !

Auch die andern Sittenschilderer der Griffelkunst, die Henré Monnier, Traviès, Grandville erheben ihre Ideen nicht zu der Höhe Daumiers, der schließlich nicht nur als Künstler diese Zeitgenossen überragt, sondern als ganzer Mensch, als Genie, das einer neuen Gesellschaft vorbaut, indem er wenigstens die alte mit aller Ehrlichkeit eines großen Herzens, mit aller Schärfe eines skeptischen Verstandes, niederreißt.

J. F. Millet.

(1814—1875).

Die Bauernkunst Millets wurde immer gerne politisch ausgelegt. Reich[1]) schreibt über ihn: „Seine Figuren sind häßlich und abstoßend, aber sie sind es, weil der Künstler gerade dies beabsichtigte, weil er uns zeigen wollte, wie die Menschen aussehen, denen die Not, der Zwang strenger Arbeit zum Besten anderer das Mark aus den Knochen sog . . .“ — Sensier[2]), der trotz aller menschlichen Schwächen immer noch kompetenteste Milletbiograph, äußert sich über den Eindruck, den Millets Werke in den fünfziger Jahren machten[3]): „Die neue Bauernkunst Millets hat

---

[1]) a. a. O. p. 26.

[2]) Alfred Sensier: La Vie et l'Oeuvre de J. F. Millet, (Paris 1881), pag. 156. Für die neuere Literatur ist wichtig: Julia Cartwright, J. F. M. his life and Letters. Übersetzt bei Klinkhardt & Biermann in Leipzig.)

[3]) Von den Zeitgenossen war es besonders Paul de St. Victor, der Millet seiner Tendenz wegen aufs bitterste

der Jugend zu denken gegeben; diese gedankentiefe Wirklichkeitsdarstellung hatte in den Köpfen gewisser Leute eine ganze Welt von politischen und sozialen Ideen geweckt . . . Der „Sämann", wurde behauptet, verfluche die Lage der Reichen, da er ja mit Empörung die Körner gegen den Himmel werfe. Jeder legte das Werk des Künstlers aus und wollte eine Waffe für sich daraus schmieden. Millet glaubte sich weder so wichtig, noch so revolutionär. Ein Maler der Jaquerie werden, das war ihm zu kompliziert. Keine Umsturzidee kochte in ihm, er wollte nichts von den sozialen Doktrinen wissen. Das Wenige, was er davon gehört, erschien ihm unklar. Und er wiederhole oft: „Mein Programm ist die Arbeit, denn jeder Mensch ist der körperlichen Mühe geweiht. „Du wirst im Schweiße deines Angesichtes leben", steht seit Jahrhunderten geschrieben: ein unverrückbares, unveränderliches Geschick!" Was jedermann tun sollte, das ist: den Fortschritt in seinem Beruf suchen, das ist: sich Mühe geben, immer mehr zu leisten, stark und geschickt in seinem Beruf zu werden und seinen Nachbarn durch sein Talent und seine Gewissenhaftigkeit in der Arbeit zu übertreffen. Das ist für mich der einzige Weg, der Rest ist Träumerei oder Berechnung"[1]).

---

verfolgte. Vergl. Sensier a. a. O. p. 179 und Walther Gensel, Millet und Rousseau (Knackfuß, Monographie) p. 50. —

Von den neuesten Autoren ist Nohl, (Die Weltanschauungen der Malerei) vom alten Irrtum nicht frei. Millet hat den arbeitenden Menschen nicht geschildert „wie er unter dem Einfluß des Sozialismus gesehen wurde" (pag. 32) — oder besser: Millets Bauern und die sozialistische Weltanschauung sind wohl Parallelerscheinungen, aber ohne nachweisbare Wechselwirkung.

[1]) Vergl. Wheelwright (Atlantic Monthley 1876): „Millets Interesse für das Leben und das Leid der Armen ging aus einer eigenen Lebenserfahrung hervor, aber

Nach der Ausstellung des „Homme à la Houe“ (1863) wurde Millet wieder von allen Seiten seiner sozialistischen Tendenzen wegen angegriffen. Er schrieb darüber an Sensier[1]) (30. V.): Dieses Geschwätz über meinen „Homme à la Houe“ finde ich sonderbar, ich bin wirklich überrascht, welche Gedanken mir das Publikum gütigst unterschiebt. Ich möchte wissen, in welchem Klub mich meine Kritiker je gesehen haben! Sie nennen mich einen Sozialisten, aber ich möchte mit dem armen auvergnatischen Kommissionär sagen: Sie nennen mich einen Saint-Simonisten, und ich weiß nicht einmal, was das sagen will.“ Ist es denn ganz unmöglich, die Gedanken zu verstehen, die der Anblick eines Mannes, der sein Brot im Schweiße seines Angesichtes ißt, hervorruft?“

Welches sind diese Gedanken bei Millet?

Die „Caractères“ von La Bruyère enthalten eine Seite über den französischen Bauern, die an Millets „Homme à la houe“ an den „Repos du vigneron“ an so viele seiner Zeichnungen denken läßt: „L'on voit certains animaux farouches des mâles et des femelles, répandus par la campagne, noirs, livides et tout brûlés du soleil, attachés à la terre qu'ils fouillent et qu'ils remuent avec une opinâtreté invincible: ils ont comme une voie articulée et quand ils se lèvent sur leurs pieds, ils montrent une face humaine et en effet ils sont des hommes . . .“

Der Bauer Millets hat meist auf den ersten Blick etwas von diesem „animal farouche“; sein Intellekt ist gering, er scheint zu sagen, die Arbeit der Arme schließe nicht das Wirken der Seele, wohl aber das des Gehirns aus — er kann beten, nicht denken[2]). Diese Bauern sind gar nicht fähig, einen so-

---

nichts lag ihm ferner als ein Protest gegen die ungleiche Verteilung der Güter.“

[1]) A. a. O. p. 242.

[2]) Millet par E. Chesneau G. d. B. A. 1875.

zialistischen Gedanken zu fassen[1]). Die Bauern leisten ihre Aufgabe einfach und gutmütig, ohne die Handarbeit, die ihre tägliche Mühe ‚die die Gewonheit ihres Lebens ist, als eine Frohn zu betrachten“, schrieb Millet an Bürger-Thoré[2]). Millet fand hinter dieser Wirklichkeit nur großes Menschentum voll religiöser, melancholischer Poesie: aber nichts, was zu pathetischer Anklage und bitterer Geißelung unserer Zeit Stoff geboten hätte.

Sein berühmter Programmbrief von 1850 an Sensier[3]), gibt uns Aufschlüsse über diese Malerseele und die Art, wie sich Mensch und Natur in ihr spiegelt: „In Wahrheit“, schreibt Millet, „Bauernmotive liegen meiner Natur am nächsten, und ich muß gestehen, auf die Gefahr hin, von dir für einen Sozialisten gehalten zu werden, daß mich die menschliche Seite in der Kunst am meisten berührt, und daß ich, wenn ich nur das tun könnte, was ich möchte, ich nichts anderes malen würde, als das, was des Ergebnis eines Eindruckes wäre, den ich direkt von der Natur empfangen, sei es in Landschaft oder Figuren.

Die heitere Seite zeigt sich mir niemals, ich weiß es nicht, ob sie existiert, gesehen habe ich sie nie. Das heiterste, was ich kenne, ist die Ruhe, das Schweigen, das so köstlich ist sowohl im Walde, wie auf dem Acker. Du wirst zugeben, daß es immer ein träumerisches Empfinden hervorruft und daß das Träumen wehmütig ist, wenn auch köstlich.

Man sitzt unter einem Baum und erfreut sich der Ruhe und Behaglichkeit, die das Leben spendet und plötzlich sieht man auf dem schmalen Weg ein armes

---

[1]) Sensier (ibid. p. 238) schreibt vom „Homme à la Houe“: „Cet être peut fournir soixante ans de labeur, et sa passion sera de piocher la terre et de défricher la lande. C’est là sa fonction, il n’en ambitionnera pas d’autre.“

[2]) Bürger: Salons II p. 282 f.

[3]) A. a. O. p. 130 f.

Wesen mit schweren Reisigbündeln beladen, daherkommen. Die unerwartete und sprechende Art, in welcher solche Gestalten vor uns auftauchen, ruft uns sofort die ernste Bestimmung des menschlichen Daseins — die Arbeit — ins Bewußtsein. Der Eindruck ist dem ähnlich, was Lafontaine in seiner Fabel von dem Holzhacker ausspricht: Quel plaisier a-t-il eu depuis qu'il est au monde? En est-il un plus pauvre en la machine ronde?"

Auf den Äckern, wie auf der Weide sieht man Gestalten hocken und graben. Ab und zu richtet sich eine auf und streckt sich gerade, mit dem Rücken der Hand den Schweiß sich von der Stirne trocknend. Im Schweiße deines Angesichtes sollst du dein Brot essen."

Natur gesehen durch ein religiöses, ja fatalistisches Temperament, in dem eine tief melancholische Note jede Schwingung begleitet: das ist Millets Kunst: „Tristesse, tristesse implacable ou mieux encore une gravité profonde une fatalité parfois farouche c'est le sentiment qui donne l'oeuvre entier de Millet", sagt Chesneau[1]). „Une tristesse virile pèse sur son oeuvre toute remplie de servitude et de devoir", schreibt Lemonnier[2]). Im „Berger ramenant son troupeau" findet Paul Mantz: „une grande impression de melancolie" im „Mort et le Bûcheron" hat Millets „esprit imbu des melancolies modernes" nicht das geringste Motiv zur Heiterkeit gefunden[3]). Millet will den Schmerz nicht unterdrücken, er sieht in ihm, in gleicher Weise wie die ganze Romantik und wie die Décadence — so wenig er innerlich mit beiden zu tun hat — den mächtigsten Antrieb zur künstlerischen Produktion[4]). „Ich bin kein

---

[1]) Ibid. — [2]) A. a. O. p. 175.

[3]) P. Mantz. Gaz. d. B. A. Salon 1859 u. 1863.

[4]) Die „maldie du siècle" Alfred de Mussets und so vieler Romantiker, die bei Taine (Philosophie de l'Art) Fierons Cevaert (La Tristesse Contemporaine) Lasserre (Le Romantisme . . .) in ihrer ganzen Tragweite erfaßt ist, hat in Millet einen äußerlich robusten Vertreter, „der

Philosoph", sagt er einmal zu Sensier, „ich will den Schmerz nicht unterdrücken, noch eine Formel finden, die mich stoisch und indifferent macht . . . La douleur est peut-être ce qui fait le plus fortement exprimer les artistes"[1]! Diese Melancholie, die ihn die düstern Seiten der Natur suchen ließ, paarte sich mit tiefer biblischer Religiosität, von jenem alttestamentarischen Fatalismus, den wir aus seinen Briefen, schon so deutlich heraushörten. Arréat[2]) zählt Millet neben Michelangelo und Poussin zu den großen Bibelmalern. (Millet liebte Poussin sehr und stand sein ganzes Leben lang unter dem Einfluß Michelangelos.) Lemonnier[3]) sieht in ihm einen Christus, der, auf der Schwelle der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, eine neue Religion predigt — in Wirklichkeit die alttestamentarische, die eine strenge Erziehung und stetes Lesen der Bibel in ihm lebendig machten. „Er ist ein fanatischer Bibelleser, und ich glaube, die heilige Schrift ist das einzige Buch, das er in die Hand nimmt", sagt Bürger[4]). — Im alten Testament holte er nicht sozialistische Gedanken: hier liegt viel eher die Wurzel zu einer ernsten fatalistischen Naturanschauung, die

---

innerlich von ganz weiblicher Empfindsamkeit war" (Sensier). Dieser von chronischen Kopfschmerzen geplagte Bauer ist für die Psychologie der Romantik und gar der décadance ein ungelöstes Rätsel. Für wen wären doch die melancholischen Verse Mussets oder Baudelaires geschrieben, wenn nicht für ihn? Etwa die berühmten Zeilen:

„Les plus désespérés sont les chants les plus beaux.

„L'homme est un apprenti, la douleur est son maître . . ." oder Baudelaires „Recueillement" aus den „Fleurs du mal . . ."

[1]) (Sensier a. a. O. p. 101).
[2]) A. a. O. p. 141.
[3]) A. a. O. p. 175.
[4]) Salons II p. 95.

im Künstler zum tragischen Pathos erhoben wurde. Der „cri de la terre" wird ihm zur heiligen Offenbarung: die einfachsten Vorwürfe steigerte er zum Erhabenen. Alle seine Werke steigern in dieser Gesinnung das Figürliche zum Typus; selbst das Triviale kann zum Ausdruck des Höchsten dienen[1]). — Die Männer, die das neugeborene Kalb tragen, schreiten einher, wie wenn sie ein Heiligtum bringen müßten, die Frau, die den Hühnern zu fressen gibt, scheint eine erhabene Handlung auszuführen: sie wirft von den drei Stufen ihrer Treppe die Körner zu Boden — „wie eine Priesterin der Ceres".

Wenn Millet den Adel der Arbeit künstlerisch verherrlicht, so hat er nicht die leichte und schöne Arbeit im Auge, die der Zukunftsstaat verspricht. Eben die harte Arbeit, die unsern Schweiß kostetet, sieht und liebt er und den Landmann der untersten sozialen Schichten. Diesem und der Landschaft, in die hinein er gewachsen ist, bringt er eine fast zärtliche Empfindsamkeit entgegen[2]); in dieser Welt erwacht in ihm das Bedürfnis, seine Melancholie sich ausleben zu lassen, sein eigenes Menschentum bestätigt zu finden. Darum lebte ihm die Schönheit in der Armut und Einfalt, im Häßlichen und Trivialen[3]). So gab er der Künstlerwelt ein Beispiel, daß man nur seine eigene Art und seine Liebe und Zärtlichkeit gut auszusprechen vermag[4]).

Je höher man den Gehalt von Millets Malerei schätzt, desto freier darf man eingestehen, daß ihm zur Vollkommenheit der Synthese die Vollendung des tech-

---

[1]) Sensier, a. a. O., p. 354, 153, 264.

[2]) Für keinen Künstler hat das Wort Guyaus tiefere Bedeutung: „L'Art c'est de la tendresse . . ."

[3]) Bei Millet ist das Häßliche fast stets, wenn auch nicht immer, Bedingung des Schönen. Er hat eine besondere Beobachtungsgabe für das Ästhetische in den Niederungen des Lebens, in Armut, Elend und Gedrücktheit. Vergl. Lipps Ästhetik I p. 593 f.

[4]) Lemonnier Ibid.

nischen Könnens fehlte[1]). Wer würde ihm deswegen heute die Künstlerschaft absprechen? Muther[2]) nennt seine Malerei „oft ängstlich, dick, schwer und wie gemauert; sie ist traurig und schmutzig, gibt die Töne nicht frei und luftig, manchmal brutal und hart, wirkt sie zuweilen merkwürdig unbestimmt. Selbst seine besten Bilder — das Angelus nicht ausgenommen — gewähren dem Auge keine ästhetische Freude. Der gewöhnlichste Fehler seiner Malerei ist weich, fett und wollig zu sein . . .“ Das Wichtigste für uns ist, daß Millet für seine ganz eigene Weltanschauung einen synthetischen Stil in hartem Ringen suchte, daß er mit dem ersten Bauernbilde — dem Vanneur 1848 — schon mit der Überlieferung, die er aus den Händen Delaroches empfangen, brach und seine persönlichen Wege ging[3]), in eine ästhetische Welt, die jedem jenen Schimmer höchster Schönheit offenbart, den die idealistische Schule als Abglanz der höchsten Ideen in der Kunst verkörpert wissen wollte.

Charles Yriarte gibt in seinem Artikel über Millet eine Aufzählung seiner großen Bauernbilder[4]):

---

[1]) An Lemonnier, dessen Einschätzung Millets wir hier schon öfters berührten, schrieb der Maler (1873. Sensier p. 354): . . . „je vous loue très fort pour considérer les choses par leur côté fondamentale. C'est le seul côté vraie, solide. Beaucoup de gens, bien loin de prendre par là, semblent croire que l'art peut être seulement une sorte de montre d'habiletés professionelles. Vous comprenez qu'il faut de nécessité a l'artiste une visée qui doit être d'une signification étendue.“

[2]) Geschichte der Malerei . . . II p. 427 f.

[3]) Meyer-Graefe a. a. O. p. 110.

[4]) In L'Art I 1875.

Neben diesen ländlichen Sujets hat Millet auch Fischer, Matrosen, Großstatdtarbeiter gemalt, immerhin vor der, für seine große stilistische Eigenart maßgebenden Barbizoner Zeit. (In Gréville war er 1814—37, in Paris von 1837—1849, in Barbizon von 1849—75). Man kann nicht mit Muther sagen, daß Millet „blind war für

1848: Le Vanneur. 1849: Paysanne assise, Semeurs, Botteleurs. 1852: Moissonneurs, Berger, Tondeurs de mouton. 1855: Paysan greffant un arbre. 1857: Glaneuses. 1861: Tondeuse de mouton. 1863: Récolte de pomme de terre, Berger ramenant son troupeau. 1864: Paysans rapportant un veau. Dazu kommen: l'Angelus und Bûcheron et la Mort 1859, besonders der Paysan se reposant sur la houe 1863, Vigneron au Repos 1873. Zu diesen Marksteinen tritt eine Sammlung von Familienbildern von mehr idyllischem Charakter und ein reicher Schatz von Zeichnungen, Radierungen, Lithographien. (Vergl. Catalogue: Sensier p. 368.)

Den Rückblick auf das ganze oeuvre benützt Yriarte zum gleichen Protest gegen das Aufdrängen sozialistischer Tendenzen, den Millet immer wieder erhoben hat. Seine Erklärung mag diesen Überblick schließen:

„De cet ensemble auquel les théoricien, qui mêlent la politique à tout on voulu prêter des idees tout à fait étrangères à l'artiste, il ne se dégage pas une seule fois un sentiment de protestation sociale ni ne s'élève un cri de révolte."

Gustave Courbet.

1819—1877.

So ungemein hoch Courbet seine Bildung und seinen Verstand wertete, seine Kritiker haben von jeher

---

die Leiden des städtischen Arbeiters", daß ihn „das Elend von Paris, die Leiden des Volkes nicht berührten" (Muther a. a. O. p. 428). Walter Gensel weist (a. a. O. p. 30) auf diese Stoffe hin, die Millet Bilder geben, wie: „Steinbrecher, die mittels eines Wellbaums Bruchsteine fortbewegen," „Arbeiter bei den Erdarbeiten des Montmartre", „Almosen heischende Mutter", „Montag des Arbeiters": ein Betrunkener, der von zwei Genossen gehalten wird und 1848 im Wettbewerb für die Figur einer Republik eine allzufriedliche Freiheit, der noch zwei kriegerische folgten. (Sensier p. 110 f.)

die intellektuelle Seite des Malers gering eingeschätzt[1]). „Courbet hat nur zu gewinnen, wenn man in ihm den „Denker“ vernachlässigt, um sich nur mit dem Maler zu beschäftigen“, schreibt André Michel[2]); „seine Überlegenheit bestand wesentlich in der Vorstellung, die er davon hatte, und wenn er außer seinem Malermetier nicht viel wußte, so ging das darauf zurück, daß er, trotz seiner hohen intellektuellen Prätensionen, völlig unfähig war, sich über ein gewisses Niveau von Ideen zu erheben, die, wenn auch noch so banal, ihm gerne als wunderbare Entdeckungen des eigenen Genius erschienen. — Das erklärt die intellektuelle Mittelmäßigkeit seiner Werke, wo er versuchte, etwas anderes zu malen, als Naturschauspiele oder Tierszenen — schreibt Eugène Véron 1881 (L'Art). „Pauvre cerveau“ nennt ihn Jannot[3]), „seine Beschränktheit als Denker“ gibt Meyer-Graefe zu[4]). Und jeder betont, daß in dieser Malerindividualität großartige s i n n l i c h e Kräfte lebendig waren. „Sein ganzes sinnliches Wesen zog ihn zur materiellen Welt hin, welche ihn umgab; die fetten Weiber und die kräftigen Männer, die wohl bepflanzten Felder in ihrer reichen Fruchtbarkeit“, schreibt Zola zu Courbets Verteidigung gegen Proudhon[5]). Und diese sehr greifbare Welt ist sein subjektives „Ideal“. Lemonnier umschreibt seinen Inhalt: „l'amour de la vie grasse, les appetits de gourmandise, sensualité de gros viveur“[6]). Andere Emotionen kennt der Maler kaum;

---

[1]) Théophile Silvestre: Histoire des artistes vivants.
Champfleury: Grandes Figures d'Hier et d'Aujourd'hui.
Th. Duret: Les Peintres français en 1867.

[2]) Gaz. d. B. A., Exposition Centennale 1900, la Peinture française.

[3]) Gaz. d. B. A. Salon 1906.

[4]) „Corot und Courbet.“

[5]) Mes Haines p. 34.

[6]) A. a. O. p. 31. Hier auch: „une bombance fait le fond de son art . . .“

allein im „Begräbnis zu Ornans“ (1851) vermag er Rührung zu erwecken; seither ist in seinem ganzen Werk nicht mehr die geringste Empfindsamkeit, nicht der schwächste Schimmer von Zärtlichkeit, oder eines Gedankens wahrzunehmen . . .”[1]) — „Courbet schmeichelt mit seltener Zärtlichkeit den schlimmsten Seiten seiner Malerei, pflegt die Laster seines Geistes wie Blumen, und düngt seine Unwissenheit im Vergessen der menschlichen Rücksichten. Er liest nie etwas anderes als Zeitungen, die von ihm reden . . .“[2])

Das ist die Psychologie des Malers, der keine höhere Prätension hatte als Philosoph, sozialer Künstler, Politiker, Kunsttheoretiker zu sein. „Courbet raisonnait comme un enfant et il s’est embarqué à l’étourdie sur plus d’un bateau sans voile perche ni aviron“[3]). Eines der gefährlichsten Schiffe für den Menschen war die Politik. „Er glaubte, man solle die Gesellschaft umstürzen, wie er vorgab, selbst die Tradition revolutioniert zu haben.“ „Seine Teilnahme an der Politik war eine der vielen Disharmonien seines Lebens und wie alle andern, rührte sie von Überschuß an Kraft her. Er hielt die Politik für einen Bierulk und fand Leute, die den Politiker ernst nahmen, statt den Maler laufen zu lassen“[4]). Und doch hat die Politik eine enge Verbindung mit dem Maler geschlossen. Wenn Meyer-Graefe[5]) sagt, „ursprünglich dachte Courbet nicht das Mindeste bei seiner Malerei“, so vergißt er gewiß gern, daß Courbet lange

---

Henry Marcel (a. a. O.) findet, neben Millet sehe die bauernschlaue Spießbürgerphysiognomie Courbets ziemlich gewöhnlich aus. Und Muther (Ein Jahrhundert . . .) meint: „Bilder von Courbet betrachten, heißt ein Moorbad nehmen oder einen schweren Lunch mit Porter, Beefsteak und Ei genießen.“

[1]) Paul Mantz, Gaz. d. B. A. 1878. „Courbet“.

[2]) Silvestre a. a. O. p. 273.

[3]) Arréat a. a. O. p. 105.

[4]) Corot und Courbet von Meyer-Graefe.

[5]) Ibid.

vor den sozialistischen Reklamespekulationen ein politisches Tendenzblatt entwarf. 1842 oder 1843 arbeitet er an einem Versuch, von dem Silvestre sagt: il a fait hélas! l'essai d'un tableau s o c i a l i s t e, où l'ou voit la Françe assise sur un char, traîné, d'un côté par des chevaux robustes; de l'autre par des chevaux malingres. Les novateurs le poussent dans une direction; les conservateurs tâchent de l'entraîner dans un sens opposé; les jésuites mettent des bâtons dans les roues . . ."[1]) Courbet gab die Allegorie bald wieder auf, wandte sich andern Arbeiten zu. Die „Baigneuse endormie", der „Violincelliste", der „Après dînée à Ornans" folgten sich; 1851 erscheinen die „Casseurs de prierre", die „Paysans de Flagey" und das „Enterrement d'Ornans" — und damit beginnt der laute Streit um Form und Inhalt dieser Malerei. Aus dem Jahre 1851 schon stammt jener Brief, in dem Courbet erklärt, er sei nicht nur Sozialist, sondern auch Republikaner und Demokrat, Anhänger jeder Revolution und vor allem Realist, d. h. ein aufrichtiger Freund der wahren Wahrheit[2]). Die Ideen, die er schon fast zehn Jahre früher allegorisch darstellen wollte, legte er jetzt in eine Wirklichkeit, die der massive Realist lebensgroß auf dem Lande, im Arbeiterleben suchte; seine „wahre Wahrheit" lag allein im Vorwurf „nul art reflèta moins l'image du temps, nul ne s'emprunta d'avantage au passé"; „les toiles montrent surtout les qualités qui s'apprennent dans les musées", schreibt Jules Breton („La vie d'un artiste") . . . Auf diese formalen Seiten haben wir nicht einzugehen[3]);

---

[1]) A. a. O. p. 254.

[2]) Mantz a. a. O.

[3]) Meyer-Graefe a. a. O. will in den Landschaften u. Einzelporträts mehr malerische in der „tendenziösen" Richtung mehr plastische Momente finden. Diese plastische Gestaltung erreicht ihren Höhepunkt im Porträt Proudhons, diesem „dernier mot du mauvais", der „nullité" wie sie de Bullemout 1865 in „Les Beaux Arts" nennt — auch ein Symbol!

wir stellen nur auch da eine Antinomie zwischen Wollen und Können fest. Bedeutsamer ist sie im Gehalt; das Begräbnis von Ornans weist wenigstens in der Frauengruppe eine echte Bewegung auf, die sich dem Beschauer mitteilt, in ihm soziale Gefühle auslösen kann. Kaum sozialistische: diese im ganzen wohl situierte Bürgergesellschaft kann keine anklagenden Hinweise auf gegenwärtige oder künftige soziale Zustände aufweisen: das Mitleid, das sie teilweise wenigstens, zu wecken vermag, ist ein allgemein menschliches. So konnten die Zeitgenossen erwarten, daß der Maler mit den lauten politischen Programmworten zum empfindungstiefen Darsteller der Armen und Enterbten werde, daß er mit der Wärme der Empfindung ein kraftvolles Gestalten vereine, das etwa einem Tassaert nicht geglückt. Courbet erfüllte die Hoffnungen nicht, die P. Mantz später[1]) als Zeitdokument formulierte: die innere Bewegung, welche das Enterrement ausdrückte, kam in seinen Figurenbildern kaum mehr zur Sprache. Aber Courbet hatte durch seine „Theorien“ und Briefe dafür gesorgt, daß auch später, wenn nicht der Gehalt, so doch der Stoff seiner Bilder sozialistisch genommen wurde; die „Demoiselles de village“ (1852), die „Baigneuses“ (1853) boten in jenen Jahren starker sozialpolitischer Bewegung Anlaß zu Kommentaren; die berühmte Sonderausstellung vereinigte, 1855, vierzig Bilder seines Werkes unter dem Schlagwort „Le Réalisme“; hier finden sich alle jene „Tendenzwerke“, die Proudhon später so phantasievoll auslegt. Der Katalog enthält große Programmworte: „Etre à même de traduire les moeurs, les idées, l'aspect, de mon époque, selon mon appréciation, être non-seulement un peintre, mais encore un homme, en un mot faire de l'art vivant, tel est mon but . . .“ „L'idéal oh! oh! oh! ah! ah! ah! Quelle balançoire! oh! oh! oh! ah! ah! ah!

Immer wieder wird verkündet, daß im Gegensatz

---

[1]) A. a. O.

zur späteren Romantik, zum Idealismus, die Wirklichkeit in ihrem ganzen Leben objektiviert werden soll; und immer wieder ist es dem Maler nicht gelungen, durch die Anschauung zu Begriffen zu gelangen; wo nicht die sensuelle Saite in ihm anklingen konnte, drang der Blick nicht über die malerischen Möglichkeiten einer Äußerlichkeit hinweg[1]): seine Bettler sind „des loques inhabitées", „l'homme intérieur le touchait peu" (Mantz)[2]), „il n'est pas descendu dans les profondeurs de la vie" (Lemonnier)[3]). Seine dramatische Kraft, sein ganzes Malertum legte Courbet in Wasser- und Waldbilder, die seinen optischen Potenzen die größte Auslösung boten, ohne an den Intellekt oder ein Sympathiegefühl für Mitlebende Anforderungen zu stellen; hier tobt sich der peintre animal aus — aber auch als Landschafter hat er keine tiefern, in Guyaus Sinne, sozialen Werte zu geben; Wucht, bestiale Kraft sind nicht die tiefste Note, die uns reine Kunst gibt. „Comment celui qui reste étranger aux souffrances aux aspirations du coeur de l'homme, pourrait-il comprendre la chanson mysterieuse des grands bois? frägt Paul Mantz[4]).

Und wie sollte ein Maler, der nur den „sichtbaren" Anblick der Menschen gibt — über seine nächste Zeit hinaus — als wesentlich sozialer oder sozialistischer Künstler gelten? „Courbet bedurfte nicht des Gegenständlichen, ja es schädigte ihn", meint Meyer-Graefe. — Wir sind der Ansicht, daß Gegenstände aus dem sozialen Leben, seien es nun Arbeiterbilder, Badende, ein Ateliersgemälde oder Dorfgeistliche einer Intuition von, im weitesten Wortsinn, sozialer und ethischer Färbung bedürfen, über die Courbet nicht verfügte: darum gelang es ihm nicht, die Menschen im „dés-

[1]) A. a. O. Mantz.
[2]) A. a. O.
[3]) Vergl. auch Grangedor, Gaz. d. B. A. Salon 1868.
[4]) A. a. O.

habillé de leurs consciences“ zu überraschen, darum bedurfte es eines Kunstbanausen vom Range Proudhons, um Courbets Malerei zur art critique und raisonneur zu stempeln[1]). Überaus fein bemerkt Lemonnier: Courbet hatte nur Tendenzen, nicht aber die Philosophie, die ihm Proudhon unterlegt.

Tendenzen, die einem Verstand entsprungen sind, der von sozialistischer Weltanschauung all das wußte, was im Wirtshaus politisiert wird; „sein Sozialismus ist eine Journalistenphrase“: wenn man das so nennen kann, was sich unlösbar mit Oberflächen verwächst, ohne je zu Begriffen zu gelangen; Courbet war viel zu ausgesprochen Sinnenmensch, um Proudhons Philosophie zu verinnerlichen; um all' die sozialistischen Schlagworte, die er hörte und aussprach zu einer klaren Idee zu sammeln. Zu allem tritt der Mangel an großem umfassenden Humanitätsgefühl, den Freude an Parteileidenschaft und kindlich ausgelassenem politischem Kannegießen ersetzt.

So bleibt es für uns gleichgültig, ob Courbet viel oder wenig sozialistische Programme gemalt hat. „L'idée, puisque l'ami de Proudhon peint des idées“[2]), kommt weder in der „Fileuse“, noch im „Aumône du mendinant“, weder im „Portrait Proudhons“ noch in den „Casseurs de pierre“ zu jener Umgestaltung in die Gefühlsphäre, die erst unter den Symbolen eine Weltanschauung und nicht eine nur stofflich begründete Tendenz ahnen läßt.

Wenn wir Courbets Ideenbilder nur stofflich — vielleicht — als sozialistische Tendenzkunst würdigen, so haben wir hier die Gründe dargelegt: sie liegen in der intellektuellen Inferiorität des Malers, der das Wesen der sozialistischen Weltauffassung nicht verstand, sie liegen ferner in der Unmöglichkeit halb Erkanntes in der Gefühlssphäre wirksam zu machen. Wenn die

---

[2]) Proudhon, a. a. O. p. 201 f.

[2]) Bürger a. a. O. III. 490.

Kunstäußerung, wie das die synthetische Ästhetik annimmt, nichts ist als materialisiertes Gefühl, können Courbets Tendenzbilder nicht in ganzem Sinne ästhetisch glaubhaft werden. Sie vermögen nicht durch ihre eigenen künstlerischen Werte, denen der Stoff nur als Gefäß dient, das Leben zu heben und zu erweitern; darum und nur darum scheiden wir Courbet aus der Reihe sozialistischer Künstler aus, unter denen es viele Maler von geringerm Talent als der „peintre animal“ gibt, keinen aber von so geringer Selbsterkenntnis und darum von so wenig wirksamem ehrlichem Gefühl[1]).

4. Verwandte Erscheinungen nach 1870.

I. F. Raffaelli verdanken wir, besonders aus den achtziger Jahren, eine Reihe von Arbeiter- und Bettlerbildern, deren Tendenz nicht klar zutage tritt. Mit dem Impressionismus nahe zusammenhängend, hat sich Raffaelli doch ganz persönliche Ausdrucksmittel geschaffen: er will durch einschneidende Analyse das ganz Wesentliche im Menschen und in der Landschaft geben. „Caractérisme“ nennt er in einer seiner Broschüren diese, auf intensiver Beobachtung und Einfühlung beruhende Stilform. Eine „bonté mâle“, die seinem Wesen zugrunde liegt[2]), führt ihn mit seiner unbeugsamen Wahrheitsliebe in die graue Welt der Elenden und Verlassenen, der Bohémiens, der Arbeiter. 1887 stellt er Erdarbeiter aus, die mit Abladen beschäftigt sind, „c'est vrai, c'est juste, c'est distingué d'exécution“, berichtet

---

[1]) Vasari findet den Unterschied zwischen Cimabues Madonnen und denen bizantinischer Kunst darin, daß der Florentiner mehr Herzensgüte in die Kunst gebracht . . . (Muther a. a. O. Bd. III, Einl.)

Guyaus Satz „l'art c'est de la tendresse“ setzt den alten Gedanken nur fort.

[2]) Gaz. d. B. A. 1898. Bénédite: Salon.

die „Art“. 1889 bringt eine Sonderausstellung, die das „beau caractéristique“ zum größern Teil schon in Landschaften, Porträts bringt, alles weiß in weiß, daneben seine Volkstypen: die Bauernfamilie des „Jean le Boiteux“[1]), „absinthtrinkende Bohémiens“[2]); ein ganzes Werk dessen analytischer Zug es nicht zu einer packenden Synthese kommen läßt, wenn oft auch ein Übereinstimmen von Mensch und Landschaft vorhanden ist[3]). Raffaellis ganzes und sehr bewußt betontes Programm „de rendre la physiognomie morale des êtres dans son expression constante et complête“[4]) scheint ihn zu einer Objektivität zu führen, die ein fühlbares Mitschwingen außeroptischer Reize nicht leicht erlaubt. Der Analytiker ist zuletzt zu stark außerhalb des Gegenstandes, um innerlich soziale Willensrichtungen mitzuerleben, so daß sie für uns emotiven Charakter hätten. — Deshalb lassen wir den experimentellen Maler außerhalb der Sphäre ästhetisch wirksamer Tendenzkunst.

Zwei Impressionisten werden besonders gern mit dem Ehrentitel „soziale Maler“ ausgezeichnet. Carrière[5]) und Degas[6]). Beide sind tiefe Psychologen, welche die Seele der Mitmenschen in ihren Beziehungen zur Gesellschaft erforschen. Carrière mit seinen Themen des Familienlebens, der Maternité, schafft in Guyaus Sinn „une société nouvelle“ und Degas, der die arbeitenden Plätterinnen und Wäscherinnen in ihrer Wirklichkeit festhält, ist ein Analytiker dieser kleinen, beweglichen,

---

[1]) Gaz. d. B. A. Duranty, Salon 1877.

[2]) Gaz. d. B. A. Hamel, Salon 1889.

[3]) Gaz. d. B. A. de Lostalot Exposition de Raffaelli 1889.

[4]) Gaz. d. B. A. (A. Besnard: Salon des Champs de Mars 1897).

[5]) Gaz. d. B. A. 1898. Bénédite: Salon.

[6]) Gaz. d. B. A. Salon d’Automne 1904 par Roger Marx.

[5]) u. [6]) Gaz. d. B. A. Salon de 1893, Roger Marx.

vor allem aber weiblichen Seelen, die keine Gefühle sozialer Reflexion widerspiegeln, sondern die feminine Empfindungswelt einer, wenn auch hart arbeitenden, so doch in erster Linie koketten, selbstbewußten Persönlichkeit. Uns erscheinen Degas und Carrière wohl durchaus als soziale Maler, nicht aber als Künstler, aus deren Wirken das Pathos der Anklage spricht.

5. Moderne Beispiele.

Bastien—Lepage.
(1878—1894.)

Wenn der Realismus vom einfachen Formbewußtsein zum temperamentvollen Erfassen des persönlichen Eindruckes emporsteigt, wenn er auch die Lichtanschauung statt im Museum, in der Wirklichkeit gewinnt, geben sich neue Möglichkeiten für die sozialistische Tendenzkunst. Die Eroberung des Sonnenlichtes läßt Vorwürfe aus dem ländlichen und städtischen Arbeiterleben suchen; das in der allgemeinen Kultur bedingte Interesse für Arbeit und soziale Zustände bildet auch ein Besitz des Malerintellekts; er reflektiert bei der Anschauung unwillkürlich in zeitlich mehr oder weniger determinierter Weise. Wir haben schon oben darauf hingewiesen, daß der streng sachliche Impressionismus dieses Stoffinteresse ausschalten will, daß ihm die Enterbten und Mühseligen schließlich nur als Materie dienen, die in besondern Luft- und Lichtverhältnissen seine Netzhaut reizen. „Dadurch[1]), daß die Objekte als solche nichts mehr gelten, daß es dem Maler gleichgültig ist, ob ein grauer Ton, der schön zu einem Grün oder Gelb steht, einer Hausmauer oder irgend einem andern Gegenstand angehört, ist die Fessel gesprengt, die darin bestand, daß man wollte, den Gegenständen solle an

---

[1]) Karl Scheffler: Moderne Kultur.

sich eine gewisse Poesie innewohnen". So kann das Arbeiterbild nur da eine gewisse sozialistische oder überhaupt durch Stoff und Gehalt bestimmte soziale Bedeutung haben, wo sich der Impressionismus mit andern Elementen vermischt. Wo er, wie z. B. bei Bastien-Lepage, mehr seine Farben- als seine Formanschauung geltend macht; der Maler der Lothringer Bauern und der Pariser Welt hat ausgesprochen antiimpressionistische Elemente in sich: er ist eine verinnerlichte Natur, die unter die Anschauung des Objekts dringt, um seinen persönlichen Gehalt, nicht eine vage Weltidee im Spiegel des Temperaments zu suchen; wie jeder Künstler, legt auch Bastien-Lepage nur sich selbst in die Objekte, aber eben in bestimmte Menschengeschicke, die eine seltene Intuition seiner Seele offenbart. Und diese Seele ist auf keinen Ton feiner abgestimmt, als auf den der Zärtlichkeit, eines unbewußten Mitleides, einer Frömmigkeit, die bei seinen Bildern über alle Form hinweg so oft an Millet denken läßt.[1]) und [2]). „Il n'y a de durable, d'éternel, d'éternellement émouvant que l'expression sincère des états de la vie", sagt Bastien-Lepage einmal[3]), und das innere Leben der Landarbeiter wird ihm zum bewegenden Geheimnis, das den Gehalt eines Großteils seines Oeuvre ausmacht. Ein Gefühl umfassender großer Sympathie zieht ihn zu den ländlichen Wesen hin, die für ihn mit der Erde, mit ihrem Himmel verwachsen. Selten hat ein Synthetiker die Theorien Guyaus so vollkommen bestätigt, wie der Maler der „Foins"; de Fourcaud[4]) macht darauf aufmerksam, wie sich in Bastien-Lepage dieses Gefühl sozialer Sympathie immer absoluter ästhetisch gestaltet, nachdem es am Stoff gewachsen, sich von ihm loslöst. „Avec le temps le désir de rendre les

---

[1]) Gaz. d. B. A., Edmond Potier, Salons de 1892.
[2]) Muther a. a. O. III p. 8.
[3]) Gaz. d. B. A. 1885, de Fourcaud, Bastien Lepage.
[4]) Gaz. d. B. A. 1885 „Bastien-Lepage".

flottants mirages de l'âme en face de certaines réalités gagnera même ses instinctes de paysagiste, et nous le verrons en déclin de sa vie, féru des heures incertaines, des aubes douteuses, des inquiétants crépuscules, des tragiques splendeurs du coucher du soleil, des insinuantes magies de la lune . . . .“

Herzensgüte weht über diesem Werk des ländlichen Bastien-Lepage, dieses „homme doux, affectueux et même caressant“[1]) ; wie weit können wir eine — gewiß unbewußte — sozialistische Tendenz in seinen Bildern annehmen?

Uns scheint das Arbeitsbild von 1878 „Les foins“, kaum seine Umgestaltung, „La Saison d'octobre“ 1879)[2]) in Betracht zu kommen. Weit von Courbet, weit von Manet ist dieser Realismus, dessen Kunstmaterie durch und durch belebt ist, beseelt mit individuellem Empfinden. Im Grase schläft der Heuer, ländlich-plump ausgestreckt; vor ihm sitzt die Heuerin in glühender Mittagssonne; nichts als Müdigkeit, eine Arbeitsbetäubung liegt in dieser stier vor sich hin blickenden Gestalt, deren Erschöpfung so innerlich, so künstlerisch naiv und wahr zu uns spricht, daß wir mehr als Mitleid empfinden können[3]). Wir sehen hier nicht den Fatalismus Millets, sondern die Bestätigung

---

[1]) De Fourcaud Ibid. „Exposition des Oeuvres de Bastien-Lepage“ unterscheidet in Bastien zwei Seelen, die vom Lande und die der Großstadt: in Paris war er überaus viel trockener, hart gegen die Regungen seines eigenen Herzens; in der Heimat allein, in Damvilliers fühlte Bastien sich zu Hause, in Paris war er aufgeregt und fremd.

[2]) Vergl. Gaz. d. B. A. Salons 1878 par Roger-Ballu; Salon 1879 par Arthur Baignères.

[3]) Eugène Véron (L'Art, Salon de 1878) gibt der Meinung Ausdruck, die „Faneuse“ sei nicht, wie das sie begleitende Gedicht sagt: „Alanguie et grisée par l'amoureux odeur qui s'exhale des foins“, sondern „uniquement de lassitude, et si elle rêve c'est à la façon des moutons sans penser à rien . . .“

des ersten Urteils: es liegt ein Pathos sozialer Anklage in diesem lebensgroßen Bild, dessen innere Bewegung einer starken Regung ästhetischer Sympathie rufen muß[1]). — Neben den „Foins“, müssen wir noch ein Bettlerbild (1881), und das Bild eines alten Bauern erwähnen, der an einem Novemberabend vom Holzsammeln nach Hause kommt, von seiner Enkelin geleitet. (Ce tableau curieux et précieux, tout plein de vertu et de tendresse . . . — (de Fourcaud a. a. O.) —

Alle diese Bilder werfen grelle Lichter auf die dunklen Seiten des sozialen Lebens, auf die Mühen des Landlebens, die „Verelendung“; die Intensität des ehrlichen Humanitätsgefühls, das aus dieser Kunst spricht, nimmt uns für ihren Ideengehalt gefangen, kann in uns Gefühle wecken, die an eine Änderung der sozialen und ökonomischen Verhältnisse denken lassen, die die Arbeit in den Schweiß des Angesichtes tauchen, statt sie zur heitern Grundnote eines innerlichern Lebens zu machen[2]). Bastien-Lepage mag seinen Gefühlen keine sozialistischen Reflexionen zugrunde gelegt haben — objektivieren wir in uns aber die sozialistische Weltanschauung, so müssen wir zum Urteil kommen, daß wir, besonders in den Foins, sozialistische Ideen ästhetisch wirksam finden.

---

[1]) Muther (a. a. O. p. 8) beschreibt ein Bild von B. L., das uns nicht bekannt ist: „Das Mädchen mit der Kuh“, die kleine Fauvette, jenes Kind der sozialen Misère, die ihr trüb und hoffnungslos aus den Augen starrt, ist vielleicht das rührendste Beispiel seiner schwermütigen Wahrheitsliebe. — In „Ein Jahrhundert . . .“ gibt er aber Degas Recht, der Bastien gelegentlich den Bouguereau des Naturalismus“ nannte. (p. 212.)

[2]) Natürlich b r a u c h t diese Änderung nicht Monopol des Sozialismus zu sein; man kann sie mit dem Ausbau der bestehenden Verhältnisse erwarten. Weil aber der Kampf für neue soziale und ökonomische Werte im Brennpunkt dieser Partei und dieser Weltanschauung steht, nennen wir hier sozialistisch, was im weitern Sinne evolutionären wie revolutionären Tendenzen dient.

Leon Lhermitte.
(geb. 1844.)

Auch dieser Bauernsohn ist ein Vertreter des modernen Naturalismus; ohne die poetische Weichheit von Bastien-Lepage gibt er in scharfen nüchternen Kompositionen eine lange Reihe von Bauernbildern. Mit André Theuriet schenkte er den Freunden des Landlebens 1887 eine Sammlung graphischer Darstellungen, „La vie rustique", zu der eine Einleitung sagte: „Nous voulions montrer le paysan que nous avons connu tous deux. Lhermitte sur les coteaux de la Marne, moi dans mes plaines de la Meuse et le peindre avec une absolue sincérité en nous tenant aussi loin du sentimentalisme des faiseurs d'idylles que du parti pris brutal et faux de l'école dite naturaliste". Lhermitte nähert sich selten der gewollten Synthese; meist ist er ein objektiver Schilderer einer harten Wirklichkeit, die er in ihrer eigenen Luft- und Lichtmaterie sich ausleben läßt[1]). Ohne viel innere Bewegung: seine Bauern sind sehr fern von „sentimentalisme" und nur in besonderen Fällen vermag uns das einzige Gefühl, das sie ausdrücken: die Ermüdung, zu rühren. Harte, sehnige Gestalten, die sich mit dem Handrücken den Schweiß von der Stirne trocknen, so sieht er seine Mäher. In den „Moissonneurs" nähert er sich dem Traum Millets, den Typus scharf zum umschreiben; auch im „Repos" erhebt sich seine Beobachtung zum Schauen der wehmütigen und herben Poesie des Landlebens. „Weite des Blickes und Intimität der Auffassung, großer Ernst, Einfachheit, Erdgeschmack und eine männliche Zärtlichkeit, schließlich die Gesundheit, deren wir so sehr bedürfen", das sind die Charakteristika, die André Michel[2]) dem reifen

---

[1]) Dabei wollen wir nicht übersehen, daß viele seiner Werke eher den Eindruck des Gemachten, Gekünstelten erwecken, als den einer großen Kunst.

[2]) Gaz. d. B. A. Salon 1888.

Lhermitte zuspricht und diese Eigenschaften lassen den Schluß zu, daß Bilder, wie die „Moissonneurs“ (1883), sozialistische Tendenzen enthalten können. Im wesentlichen spricht sein Werk jenen besondern ethischen Wert des Bauernlebens aus, den Millet so wirksam gestaltete, jene kritiklose Hingabe an die harte Arbeit, die wieder den Genuß der frischen Luft, der bräunenden Sonne in sich schließt. Besonders seine Radierungen und Zeichnnugen werden schwerlich je Reflexionen sozialistischer Natur wecken; das sind Blätter von einer „allure morale“, schreibt Henry de Chennevières[1]): „c'est sain, c'est aéré, c'est tranquille et d'une poussée de vie latente comme l'oeil de Lhermitte seul pouvait le voir. Il y a une poésie non pas pleurarde mais à senteurs pénétrantes sur tout cela. Voilà bien la terre surprise et vécue et M. Zola serait bien etonné d'y apprendre le paysan, cet être complexe et chaste, absolument inconnu de lui . . . .“ —

Bei der Bauernmalerei müssen wir uns besonders hüten, einfach aus dem Thema der Arbeit auf sozialistische Tendenzen zu schließen. Dem Bauern liegt der Gedanke an ökonomische Emanzipation viel ferner wie dem Fabrikproletarier, dem städtischen Arbeiter. Auch die Fischerbilder aus der Bretagne atmen eher jenen fatalistischen Geist, dem Millet Ausdruck gab, als den der Revolte und Anklage. Es kann nicht unsere Aufgabe sein, bei jedem Maler, der sein Arbeitsbild geschaffen, das Fehlen sozialistischer Tendenz nachzuweisen. Die Voraussetzung für uns ist, daß ländliche Vorwürfe viel eher zu objektiver, zu religiöser, sentimentaler, selbst heroischer Gestaltung zwingen, als zu gesellschafts-kritischer Reflexion. Deshalb fallen die Julien Dupré, Binet, Lucien Simon, Cottet, Désiré-Lucas, Henry Royer, um nur die Bekanntesten zu nennen, nicht in den Rahmen dieser Arbeit.

---

[1]) Gaz. d. B. A. Exposition de Gravures du Siècle (1887).

Alfred Roll.
(geb. 1847.)

„Peindre des rêves est un jeu d'enfant et de femme; les hommes ont charge de peindre des réalités"; das sind Programmworte Zolas aus dem "Salon" von 1866. Kaum einer der Naturalisten, die in den achtziger Jahren zum Gipfel des Ruhmes strebten, hat Zolas These so getreu befolgt wie Alfred Roll. Mit ihm erst hält die Wirklichkeit aus den Arbeiterschichten triumphierenden Einzug im Salon. Die malerischen Reize der Bauernexistenz haben sich bald nach Millet stark abgebraucht; Roll findet neue im Proletarierdasein und in der Fabrikatmosphäre. Aus dem vielseitigen Werk des Malers, dessen Hauptbedeutung in kleinen, heute im Privatbesitz befindlichen Freilichtbildern besteht, interessieren uns hier nur die großen Gemälde von ausgesprochen sozialistischer Tendenz.

1880 erscheint im Salon „La Grève des mineurs", ein Gemälde von erschütternder Wirkung, mit seiner Bestialität verzweifelter Verhungernder. Den Hintergrund des Bildes füllt eine Kohlenstaubatmosphäre, in der die Bergwerksgebäude aufragen; den größten Teil der Leinwand nehmen die streikenden Arbeiter ein; teils sitzend, teils stehend, sammeln sich die zerlumpten schmutzigen Gestalten; im Vordergrund zielt einer der empörten Proletarier mit einem Stein nach den Fabrikfenstern, eine Frau hält ihn zurück. Bei aller innern Bewegung sind diese Gestalten von jener Sachlichkeit, die Zola im „Germinal" den Schilderungen aus dem Leben der Grubenarbeiter gibt[1]). — Diesem Bild folgte 1885 die Darstellung des Zimmerhofes in Suresnes, der

---

[1]) Im gleichen Salon erscheint eine ganze Reihe republikanisch-politischer Tendenzbilder. Vorwürfe, wie Charlotte Corday, Marat, Camille Desmoulin, die Vernunftsgöttin Maillard finden ihre Maler. Marquis de Chen-

Roll den Titel „Travail" gab. 1887 schließt sich den beiden „La Guerre" an, als letztes im großen Bilderzyklus des sozialen Lebens, den er der Nachwelt als document humain übermacht. Von diesen Bildern interessiert uns hier noch die Verherrlichung der Arbeit, die nicht einen Traum, eine Allegorie, als Mittel wählt, sondern die triviale Wirklichkeit eines Bauplatzes. „Im Vordergrunde schleppen Handlanger Sandsteine umher, Steinhauer sind an der Arbeit, Erdarbeiter und Zimmerleute richten einen Stützbalken auf; im Hintergrund fahren Arbeiter starke Balken auf einem Wagen, eine ambulante Kaffeeverkäuferin bringt ihr Getränk zu den Abnehmern, ein Aufseher spricht mit entblößtem Haupt zu einem Ingenieur . . ." Ferner sind Mechaniker mit Eisenbahnschienen beschäftigt, kleine Lastwagen fahren zu einem Fluß, wo in Nebeln und Dämpfen staubbedeckte Wiesen sichtbar sind, belebt durch rote Lichter eines Daches oder einer Barke . . . „l'oeil est de plus en plus séduit et l'esprit intéressé par la virtuosité de l'éxécution et la sincérité de l'observation", sagt André Michel[1]) von dem Bild, auf dem er in einer Ecke das Porträt des Malers selbst sieht, der mit einer religiösen Aufmerksamkeit dieses Arbeitervolk betrachtet. Die Tendenz ist also schon stofflich gegeben und nicht nur in der Darstellung mannigfacher harter Arbeit, sondern vor allem in der „réligieuse attention", die ihr der Maler widmet: der Kultus der Arbeit, der im Mittelpunkt aller sozialistischen Ethik steht[2]).

Wenn ein so ausgesprochen sozialistischer Maler Arbeitertypen lebensgroß als Ganzfiguren malt, kann

---

nevières (Gaz. d. B. A. Salon 1880) glaubt, es sei das dem Wunsche zuzuschreiben, der Republik angenehm zu sein „arbitre aujourd'hui triomphant et souveraine dispensatrice, des commandes, et des acquisations". Auch das wieder ein Beweis für die Milieutheorie!

[1]) Gaz. d. B. A. Salon 1885.

[2]) Sombart a. a. O. 05 p. 23.

es kaum ohne philosophische Reflexion sein. 1884 stellt er eine Grünzeughändlerin dar, Marianne Offrey, und Roubey den Zementarbeiter. „Diese crieuse de vert' läuft, den Korb am Arm, die äußern Boulevards entlang; eine verbrauchte Vorstädterin, der nichts gehört als ihre Lumpen; der alte Verlobungsring, den sie am Finger trägt, bringt einem das ganze Vorstadtelend vor Augen . . . Der Roubey, dieser Hilfsmaurer in blauen Hosen, weißer Bluse und vorn herabgeschlagener Mütze, ist vollkommene Wahrheit, wie er sich da inmitte eines Bauhofes voller Abbruchstücke auf seine Schaufel lehnt . . ." „Roubey ne demande rien à personne il fait ce qu'il peut; il est comme il est, mais il gouaille encore à l'occasion — et il a des opinions sur le gouvernement"[1]) Der Mann ist krank und doch gezwungen, für seinen Unterhalt zu arbeiten — ein Bild des sozialen Elends, ohne alle Aufdringlichkeit, mit dem Pathos der Wahrheit und der Anklage.

Jules Adler.

Ein Künstler von ausgesprochen sozialistischer Tendenz, der als einer der Wenigen über die neuromantische Reaktion der neunziger Jahre hinaus einen kraftvollen, meist an proletarischer Wirklichkeit sich auslebenden Naturalismus pflegt. 1900 erschien im Salon das große sozialistische Tendenzbild: „Grévistes du Creusot", eine durchaus malerische Schöpfung. Arbeiterbataillone schreiten im Rhythmus von Revolteliedern an der Fabrik vorbei; im Düster des Rauches erheben sich Fahnen; im gleichen Tritt sich vorwärts bewegend, sind diese Gestalten individuell gesehen, ein Weib, das ihnen die Fahne voranträgt, symbolisiert die I d e e, die wir hier von der religiösen und sensuellen Kraft denken, welche den französischen Sozialismus vor der Bewegung

---

[1]) L. de Fourcand, Salon 1884, Gaz. d. B. A. Véron: L'Art, Salon 1884.

andrer Länder auszeichnet. Die Fahne weht noch dreifarbig, aber wer sieht sie nicht rot? meint Jules Rais[1]), der dieses Streikbild, das Wirklichkeit und Symbol, Anschauung und innere Bewegung eng vereinigt, die vollendetste künstlerische Synthese nennt, „en ce pauvre dernier Salon du Siècle anxieux . . .!“

Wir dürfen besonders darauf hinweisen, daß die sozialistische Ideenwelt Frankreichs diese Synthese geschaffen, durch die Schöpferkraft eines Künstlers, der als Anhänger der Partei gilt. So schafft die romanische Färbung der sozialistischen Weltanschauung einen eigenen Kunstgehalt von ganz anderer Bedeutung als die Werke der kleinen Tendenzkünstler um die Mitte des Jahrhunderts. Daneben glauben wir in Adler auch Ansätze zu formaler Eigenheit zu finden; nicht allein die innere Übereinstimmung von Landschaft und Menschenpsychologie (le paysage est un état d'âme, sagt Amiel), sondern formale Werte, die in der Arbeit selbst liegen. 1902 ist Adler wieder mit zwei Bildern im Salon vertreten, die eine breite, vereinfachte Faktur zeigen: „Départ pour la mine“ („d'un sentiment pénétrant“)[2]) und „La Rue de Paris“, ein Straßenbild mit Camelots und Grisetten. 1904 bringt die „Haleurs“; am Rand eines Kanals ziehen vier Männer, ein Knabe und eine Frau ein Schiff, das man nicht sieht; der Abend ist eben hereingebrochen und der gewohnte Flußnebel hüllt schon alle Figuren ein; so haben wir da graue, braune, blaue Farbenwerte allein in den Kleidern, ganz impressionistisch gesehen, keine determinierten Objekte — und in allem der unbeugsame Zwang einer unendlich harten Arbeit, die durch die ganz gleiche Richtung aller Angestrengten, rhythmische Gliederung von völlig eigenem

---

[1]) Gaz. d. B. A., Salon 1900.

[2]) Henry Marcel, Gaz. d. B. A., Salon 1902. Das Bild befindet sich, wie auch die „Haleurs“, der „Matin à Paris“ und die „Soupe des Pauvres“ im Petit Palais in Paris.

Wert erhält. In keinem der neuern Arbeitsbilder haben wir diese rein ästhetische Objektivierung des Gedankens gefunden, daß die Arbeit so hart und doch so schön sein kann. „Arbeit und Rhythmus“ — seit den Ährenleserinnen Millets sind sie in so unlösbarer Vereinung nicht mehr dargestellt worden[1]). Nur: Millet ist linear — während Adler ganz malerisch sieht; Millets Gestalten könnten ewig ihren ruhigen Linienfluß bewahren, während bei Adler das Prinzip der Momentaneität schon durch die Härte der Arbeit gegeben ist, die kein Stillstehen verträgt; auch der Umstand, daß das gezogene Schiff nicht vorhanden ist, daß wir also sein Erscheinen erwarten, bedingt die Notwendigkeit eines rhythmischen Weitergehens der Bewegung, deren Härte durch die gekrümmte Masse aller Ziehenden uns bewegt und erschüttert:

„M. Adler qui s'est fait le poète puissant et attendri des travailleurs nous émeut cette année avec des Haleurs“, schreibt André Chaumeix. Diese Bewegung, die vom Künstler zum Betrachter schwingt, ist gewiß ohne den Stoff nicht denkbar, sie liegt aber, wie wir zu zeigen versuchen, im Gehalt und in der Form. Die Poesie und die soziale Bedeutung der Arbeit zuerst rhythmisch und in Form impressionistischer Farbentöne auf die Leinwand gebracht zu haben, ist Adlers Ruhmestitel — und liegt nicht das ganze Geheimnis wieder in großen sozialen Sympathiegefühlen, die mit der ästhetischen Sympathie vom Kunstwerk in den Betrachter übergehen? Auch Adler bestätigt nur den Leitsatz der soziologischen Ästhetik Guyaus: „Kunst beruht ganz auf Gesetzen der Sympathie und der Gefühlsübertragung, daher liegt in ihr selbst ein sozialer Wert“[2]). Ob dieser Wert nun

---

[1]) Der Massenrhythmus findet sich bei Daumier, graziöser Bewegungseinklang wohl auch bei Henri Martin besonders in den „Faucheurs“ (Capitol von Toulouse)

[2]) Guyau: L'Art . . . p. 383.

durch das Thema näher umschrieben ist, das ist eine Frage zweiter Ordnung; daß er aber ohne Schaden für die Kunstbedeutung in eine Tendenz ausklingen kann, beweist Adler wie eine kleine Zahl echter Künstler vor und um ihn.

„Matin de Paris“ stellt Adler 1905 aus, Straßenszenen voller trauriger Wahrheit und düstrer Schönheit; wieder von eminenter Beobachtungsgabe und ergreifender seelischer Bewegung. „Penché sur les faubourgs tumultueux M. Adler écoute battre le coeur du peuple, vivant de sa vie, il l’aime et il le comprend et sa peinture en garde une sincérité profonde“[1]).

Im letzten Bild, das wir von Adler kennen, „La Soupe aux Pauvres“ (1906), kommt seine Persönlichkeit noch einmal in Gehalt und Form des Kunstwerkes zur vollen Geltung. Es ist ein Winterabend des Kriegsjahres. Ein Zug Armer bewegt sich einer Mauer entlang, von einem Polizisten in Ordnung gehalten — ohne große Mühe! Die frierende, in jämmerliche Lumpen gekleidete, Menge bewegt sich langsam dem Fenster zu, wo allen in mitgebrachte Gefäße Suppe gegeben wird. Auch in diesem naturalistischen Stück wird die ästhetische Grundforderung des Vereinfachens und Isolierens erfüllt; in dunkler Gesamttönung ergänzen sich die Farbenwerte gelber Hosen, blauer Röcke, weißer Tücher, fahler Gesichter zu einfachem ausdrucksvollem Rhythmus, der, wie in den Haleurs, die Individuen zu einem einzigen Wesen vereint. Hier ist es nicht die zähe harte Gliederung einer Arbeitsleistung, sondern die einförmige, eintönige Bewegung einer resignierten Masse, die ihre Fütterung erwartet. Auch im Elend, das ein bewegtes Gemüt mitfühlt, liegen formale Werte, auf die uns noch nicht mancher Maler aufmerksam machte; nicht in Farbenspielen allein findet sie Adler, sondern auch hier in

---

[1]) Gaz. d. B. A. Eugène Morand, Salon de la société des artistes français 1905.

einem immanenten Rhythmus der Farben und der Bewegung, welcher aus versammelten Einzelwesen einen einzigen Schrei voll ehrlichen anklagenden Pathos schafft.

So kann Paul Jannot[1]) sagen: . . . „cette synthèse d'une humanité anonyme qui signifie misère, froid, lassitude, résignation est plus vrai que ne l'eut été la plus conscienscieuse analyse: car le talent du peintre consiste à nous montrer ce qu'un témoin aurait pu voir et à nous suggérer le sentiment qu'il aurait du éprouver . .“

Adler ist ein wahrhaft moderner Maler, weil er das Problem der Massenpsychologie erfaßt, weil er das elementare Kunstmittel Rhythmus zur Verherrlichung der Arbeit verwendet, deren Träger er ehrlich und herzlich liebt. Das gibt ihm formale Kräfte, die im Verein mit Gehalt und Stoff seiner impressionistischen Malerei die höchste ästhetische Eindrucksmacht sichern.

In den siebziger und achtziger Jahren begegnen wir noch einer Reihe von Nachfolgern Courbets oder Manets, welche der Kultus der Wirklichkeit zur Beobachtung von Volksleben und Proletariersitten führt. Ohne daß diesen Malern größere typische Bedeutung zu käme, seien hier erwähnt: Duez[2]), der 1874 ein Gemälde „Splendeur et Misère“ ausstellt, ein in dekorativem Sinne gehaltenes moralisches Tendenzbild, das in Erinnerung an Gavarni die Loretten geißelt. Goeuneutte[3]) malt eine „Soupe de Matin“ (1880), in hellen Tönen ohne besondere Tiefe. Eine Armenspeisung verdanken wir auch dem impressionistischen Hellmaler Gervex[4]), der 1883 sein „Bureau de bienfaisance“ ausstellt. Vor dem Fenster sieht man

---

[1]) Gaz. d. B. A., Salon 1906.
[2]) Louis Gonse, Gaz. d. B. A., Salon 1874.
[3]) de Chennevières, Gaz. d. B. A., Salon 1880.
[4]) Charles Bigot, Gaz. d. B. A., Salon 1883.

Schnee, im Bureau drängen sich verschämte und freche Arme zum Schalter. Alle Gesichter, alle Stellungen haben etwas von jener stumpfen Gleichgültigkeit, die als eine der furchtbarsten Wirkungen des Hungerns und Leidens erschütternd auf den Betrachter wirkt. — Den Schritt von der Historienmalerei zur Geschichtsdarstellung der Gegenwart hat 1904 J. P. Laurens[1]) unternommen. Er malte in seinen Mineurs die lange Reihe von Arbeitern, die müde, interesselos und stumpf von den Bergwerken nach Hause kehren. Eine genaue Beobachtung eint sich mit ästhetischer Gestaltung, aus der eine starke persönliche Anteilnahme spricht. —

Ins Gebiet der sozialen Satire gehört Jean Veber[2]), dessen „Eternelle Convoitise“ von rücksichtsloser, rein satirischer Geißelung unsrer sozialen Zustände ist. Eine Menschheit von Lahmen und seelisch Kranken wirft sich in diesem Bild mit tötlicher Wut auf ein Goldstück, das unter dem allgemeinen Kampf in einen Abzug verschwindet. „Le terrifiant spectacle saisit jusqu' à l'épouvante mais mieux encore que par l'aspect le tableau se conservera au souvenir par la sevère leçon qui se dégage de cette flétrissante censure de moeurs“. Veber nähert sich dem Vaudeville, reicht aber als Maler lange nicht heran an den Maler und Graphiker des Montmartre.

A. Th. Steinlen,

dem wir die Illustrationen zu Briants Straßen- und Rinnsteinliedern verdanken (1890). Steinlen hat als Zeichner, Radierer, Lithograph und Maler den „Mann der Menge“ geschaffen, mit ungemeiner Zärtlichkeit sich in die Geschicke der Ob-

---

[1]) André Chaumeix, Gaz. d. B. A., Salon, Société des Artistes français 1904.

[2]) Roger Marx, Gaz. d. B. A., Salon 1895.
Eugène Morand, Gaz. d. B. A., Salon 1905.

dachlosen vertieft, er kennt den Ahasverblick der Ruh- und Freud- und Heimatlosen, der feiernden, durch eiserne Gesetze von Angebot und Nachfrage feiernden Proletarier. „Diese dunkle Welt der Heimatlosen, der Ausgestoßenen und Verworfenen, der Geknechteten und Versklavten hat Steinlen aufgesucht und deshalb ist seine Kunst so unabgenutzt, so unmittelbar, so von heftigem Leben durchflutet, so streng und hartknochig, so fest und scharf umrissen wie die Wesen selbst, denen er sie gewidmet hat“[1]). Dabei gibt das Französische dieses geborenen Lausanners nur eine Nüance zu allgemeinen Menschheitswerten, zu dem großen, im besten Sinne künstlerischen Tendenzepos, das sein Werk darstellt[2]). Erich Klossowski, der die stilbildenden Kräfte dieser Kunst herausgehoben, findet ein paar Verse Dehmels, die er Steinlens Schaffen und Fühlen ausdrücken läßt:

Wir haben ein Bett, wir haben ein Kind, mein Weib!
Wir haben auch Arbeit und gar zu zweit
Und haben die Sonne und Regen und Wind,
Uns fehlt nur eine Kleinigkeit
Um so frei zu sein wie die Vögel sind:
Nur Zeit!

Es sollte nicht besonders betont werden müssen, daß Steinlens Werk trotz allem Pathos sozialer Anklage ohne sentimentale „Zuspitzung“ ist; sein Zeichenstift und sein Auge genügen, die Wirklichkeit in ihrer Eindruckskraft festzuhalten — mehr braucht er nicht — d. h., alles mehr wäre weniger[3]) !

---

[1]) Erich Klossowski, Die Maler von Montmartre in „Die Kunst“ von R. Muther.

[2]) „Montmartre et ses artistes“ par Gustave Kahn in L'Art et le Beau.

[3]) Henri Martin nennt ihn „un Zola du crayon“ eine schöne Phrase, die in Rücksicht auf die künstlerische Willenstendenz des Dichters und des Malers unrichtig ist.

Jean Geoffroy.

Ein Freilichtmaler, der seine ganze Liebe den Kindern zuwendet. 1883 stellt er Schulkinder aus dem Volk dar, die aus dem Schulhause kommen[1]). Im nächsten Jahr ist er mit einer Arbeitsschule vertreten, der André Michel großes Lob spendet[2]). Und Léonce Bénédite führt in seiner Salonbesprechung von 1891 zwei Werke an „à l'Asile de Nuit“ und „Une jeune Mère“. Es sind nicht zum mindesten diese Bilder, die Bénédite zu der Beobachtung veranlassen, daß die Kunst des ausgehenden Jahrhunderts zu einer Zärtlichkeit, einem „attendrissement poétique“ hinneige, welche in ihrem religiösen Kern das „Suchen der Zeit“ verkörpern. Über Geoffroy schreibt Bénédite: „er ist schon lange einer dieser Künstler, die uns mit dem Unglück und Mißgeschick der proletarischen Klassen beschäftigen; er wußte uns zu rühren, besonders indem er uns die ersten Opfer des Lebens, die Unschuldigen, die Kinder, diese armen kleinen Wesen schildert, die dem Hunger, der Kälte, den Krankheiten, moralischen Vergiftungen preisgegeben werden, Kinder, welche sich zerlumpt um den Ofen des Asils drängen, um sich zu wärmen. Seine beiden Bilder in diesem Salon tragen würdig zur Erweiterung seines Werkes bei, in welchem die Kunst nicht unter der moralischen Lehre zu leiden hat, die im Vorwurf gegeben ist“[3]). Im „Luxembourg“ hängt ein Gemälde Geoffroys „Le jour de la visite à l'Hôpital“, das von neuem die Worte von Bénédite bestätigt. In hellen grau-weißen Tönen ist ein Krankensaal gehalten, der weit in die Tiefe mit Kinderbetten gefüllt ist. Vor dem ersten Bett sitzt, als dunkles Repoussoir, der Vater eines der Proletarierkinder, das Gesicht fast ganz dem Jungen zugewendet; aus der ganzen Hal-

---

[1]) Charles Bigot, Gaz. d. B. A., Salon 1883.

[2]) L'Art, Salon 1884.

[3]) L'Art, Salon 1891.

tung, aus den Händen selbst des Mannes spricht Schmerz und Erbarmen mit dem Kind, das in stiller Erschöpfung mit geschlossenen, dunkelumränderten Augen im Bett liegt; ein Lächeln will sich auf die blutlosen Lippen legen, es scheint kaum die Kraft zu finden, diese müden Züge zu beleben. Hinter dem ersten Bett küßt ein blonder Knabe einen kleinen rothaarigen Bruder, beide schon in das Dämmerlicht der heruntergelassenen Gardine gerückt. Das Bild ist schlicht auf das Wesentliche beschränkt und von tiefer Bewegung; im Gegensatz zu Adler und Roll gibt uns hier ein Meister die seelische Seite des Proletarierloses, in einer Anklage, die fast versöhnend klingt und doch in diesem schwindsüchtigen Vater, in diesem rettungslos der Proletarierkrankheit verfallenen Kind auf die sozialen und ökonomischen Zustände unsrer Zeit ein grelles Licht wirft. —

Ohne zu den hohen formalen Werten eines Jules Adler zu gelangen, muß Geoffroy durch den Gehalt seiner Bilder einen starken Einfluß zugunsten sozialistischer Tendenzen ausüben. Die ehrliche Bewegung, die aus seiner Kunst zum Betrachter hinüberschwingt, wird, allein auf Grund ästhetischer Gesetze, Sympathiegefühle wecken, Reflexionen sozialer Natur hervorbringen, die den heutigen Gesellschaftszuständen kaum günstige Beurteilung sichern. Natürlich wird es auch in letzter Linie von der Weltanschauung des Betrachters abhängen, welche weitere Folgerungen sich mit den ersten Reflexionen verknüpfen. Der heutigen Psychologie des französischen Sozialismus scheint es zu entsprechen, daß die umfassend humanitäre, synthetische Auffassung des sozialen Lebens, wie sie Geoffroy gibt, nicht außerhalb der sozialistischen Ideenwelt fällt; doch verhehlen wir uns nicht, daß gerade die Vielseitigkeit und Beweglichkeit der französischen Sozialisten auch heute neben Geoffroy, die revolutionäre Kunst eines Roll, die formal-ursprünglichen ästhetischen Werte eines Adler, die gedanken- und empfindungstiefe Griffelkunst eines Steinlen versteht, würdigt, liebt.

Wenn wir aus der künstlerischen Gestaltung sozialer Themen eine ästhetische Erhöhung der sozialistischen Weltanschauung erwarten, wenn wir auch aus der heutigen Gesellschaft heraus neue formale Werte durch diese Tendenzkunst zwar noch schüchtern, aber doch unverkennbar werden sehen, so stehen wir im Widerspruch mit einzelnen Vertretern des orthodoxen Marxismus; diese Stellungnahme möchte durch unsere historische und theoretische Darstellung begründet und gerechtfertigt sein. Die formalen und inhaltlichen Wandlungen der sozialistischen Tendenzkunst innerhalb des einen kunstreifen Volkes lassen Ausblicke auf eine soziologische Kunstbetrachtung in anderen Ländern, vielleicht auch auf dem Gebiete der Plastik zu; mit Ausnahme von Belgien und von England wird die Ernte nicht groß sein, aus jenen äußern und innern Gründen, die wir bei der stil-psychologischen Darlegungen auseinander gesetzt haben.

An den Schluß dieser Arbeit möchten wir ein Wort von Léonce Bénédite[1]) setzen, das die Grundgedanken unsrer theoretischen Voraussetzung rekapituliert:

„Der Raum, den mit Recht oder Unrecht das Thema in der Kunstgeschichte einnimmt, ist beträchtlich, denn das Thema ist, wenn nicht die Inspiration selbst, so doch der anregende Vorwand — und zwar der Vorwand, den die Strömung des Gegenwartslebens, der Sittenzustand, die Ideenrichtung bietet, mit einem Wort das L e b e n, das die Kunst, ob sie wolle oder nicht, keineswegs ganz vernachlässigen kann, da sie ja dessen höchster Ausdruck ist. Die soziale Bewegung, die politische Agitation, die mächtigen Strömungen der Literatur und des Theaters . . ., alles spiegelt sich in diesem beweglichen aber treuen Spiegel, den wir Kunst heißen. Es ist unmöglich, sich vom Leben, das uns rings

---

[1]) Gaz. d. B. A., Salon 1891.

umbraust, abzuschließen, sich gegen die Außenwelt zu isolieren, sich gegen die moralische Atmosphäre zu schützen, die in uns alle eindringt . . .

Die Kunst der Gegenwart strebt dahin, volkstümlich zu werden; sie will von allen verstanden sein, sie ringt darnach, mit den Menschen zu leben, zu fühlen und zu leiden; sie will heute ihren Anteil haben am intellektuellen und moralischen Erbe der Menschheit . . ."

Maschinensatz von Gustav Pritz & Co., Leipzig.





